

قصايا الفتى الأثري

بين القديم والحديث

الدكتور محمد زكي العيسوي
أستاذ القدا الأثري بجامعة الإسكندرية

١٩٧٩

دار النهضة العربية
للطباعة والنشر
دمشق بيروت ص. ١٠١ ٧١٩



قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث

الدكتور محمد زكي الشماوي
أستاذ النقد الأدبي بجامعة الاسكندرية

١٩٧٩

دار النهضة العربية
للطباعة والنشر
بيروت ص.ب ٧٤٩

الإهداء

إلى زوجتي ..

إلى التي أهدتني هذا الكتاب قبل أن أهديه إليها ،
فهي التي بعثت الحياة والعزم في كل كلمة وكل حرف
فيه ، بما قدمته من النضحية والحب . حتى لقد أحسست
مد فراغي من كتابته أنني عائد من رحلة مجد ...
فأدري رحلات أخرى أكثر نهلا ومجدا .

- ١ -

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

- مقدمة -

يتم هذا الكتاب بإبراز جملة من الحقائق المتصلة بالدراسات النقدية والبلاغية، وما يتصل بهما من مسائل كثر فيها النقاش، واحتدم الجدل، وتشتت فيها الآراء حتى كاد دارس النقد والبلاغة، في أيامنا هذه، أن يضل وسط تيارات عديدة من النظريات والمبادئ، وعلى الأخص من كان متأثراً ببعض الأفكار المرافقة الجماعية، أو من كانت خبرته وإحاطته بهذه الدراسات محدودة.

وواضح أن الخطر ليس في كثرة المبادئ والنظريات، وتعدد المذاهب والنزعات التي تنير بين النقاد للكثير من الجدل والمناقشة، فإن ذلك، على النقيض، قد يكون في ذاته، علامة صحة، ودليلاً على مدى التراء الذي حققته وبحقته النشاط المتشعب النواحي في ميادين الأدب والفكر والفلسفة في عصرنا الحديث. ولكن الخطر الحقيقي في أن نواجه بهذا السيل الدافق من الفكر الإنساني دون أن نوفر له من وسائل المعرفة الحققة ما يوضح أمامنا الرؤيا، ويجعل سبيلنا للنظر، والفهم، والحكم سليماً مأمون العواقب.

ولن يتم لنا ما نريد إلا بالدراسة الجادة العميقة التي لا يدفعنا فيها الحماس لمذهب أو مبدأ أو نظرية جديدة إلى إغفال النظرة الموضوعية الهاملة التي تقسح صدرها لكل المعارف على ألا تستعبد لها هذه المعارف. ومن هنا يكون سلاحنا الحقيقي ليس في كثرة محمولنا من المعرفة بقدر ما هو في قدرتنا على الاستفادة من هذه المعارف وتكييفها مع إختلاف الفصول، والمصور، وأتجاهات رباح الفكر والذوق.

فليس من بين العلوم الإنسانية علم هو أسرع في التطور، وأمضى في الحركة، وأبعد عن الثبات والجمود من النقد الأدبي وذلك بحكم طبيعته من ناحية، وبحكم ارتباطه بالأدب الذي هو أحد الفنون التي لا تعرف الثبات ولا

- ب -

الجهود من ناحية أخرى . فكثيرا ما تختلف أحكام النقاد تبعاً للمسائل التي تشغل بالهم ، وكثيرا ما تختلف أذواق أمة عن أمة ، بل كثيرا ما تختلف أذواقه أبناء الأمة الواحدة من جيل إلى جيل . فإذا أضفنا إلى هذا أن الأدب موضوع لا يمكنه أن يخضع الأحكام المطلقة فقد أصبح لزوما على دارس الأدب والتقدم أن يكون قادرا على متابعة التطور والتغير المستمر في حياة الأدب والآداب ، والأهم من ذلك أن يكون على وعى كامل بما يقدمه هذا التطور من وسائل تعينه على حل مشكلات الأدب قديمه وحديثه ، والعمل على إثراء التجارب الفنية لآداب أمته وتطورها .

على أساس من هذه المقدمات ، والتي يحقق هذا الكتاب بعض المقصود منه كان عليه أن يحدد انفسه الأهداف الآتية :

أولا : أن يعيش في الحاضر كما يعيش في الماضي ، يحاول الربط بين تراثنا القديم ، وبين حركة التطور المعاصرة ، وهو حين يعود إلى القديم لا يعود إليه بقصد إحيائه ، وإعادة النظر فيه على ضوء ما أحرزناه من دراسات نقدية حديثة فحسب ، بل وبقصد توضيح الحاضر وتوجيهه كذلك .

ثانيا : أن يحاول الوصول إلى مفهوم شامل للشعر يصدق على الماضي والحاضر ، ويتفق وماهية هذا الفن . فعلى رغم ما يؤمن به من صعوبة الاتفاق على القضايا النقدية ، وعلى رغم ما في طبيعتها من قابلية الخروج على المؤلف بحكم ارتباطها بالذوق الجمالي ، فإننا نعتقد بأن هذا المفهوم الشامل للشعر هو الأساس الذي تتوقف عليه صحة القضايا والنظريات المرتبطة بالأدب والنقد على السواء . ذلك أن معظم الأخطاء الشائعة في النقد المعاصر ناشئة من الخلط في المفهوم الذي يحدد طبيعة الأدب ، والذي يميزه عن غيره من نواحي النشاط الإنساني ، وإلى أي حد هو مستقل عن أية غاية عملية أو نفسية أو منطقية أو أخلاقية ، وما موقف الأدب من اللغة ، ثم ما الفرق بين استعمال الأدب للغة واستعمال المنطق والفلسفة والعلم لها ؟ وماذا تعني بلغة المجتمع ، وما الفرق بينها وبين لغة الشعر ، وإلى أي حد يؤثر الأدب في المجتمع ويؤثر المجتمع في

الأدب ، ولأيها تكون القيمة في النهاية ؟ إلى غير ذلك من مسائل لا يمكن الوصول إلى إجابات دقيقة عليها إلا بالوصول إلى مفهوم شامل لطبيعة الأدب ووظيفته يصدق على الماضي كما يصدق على الحاضر .

ثالثا : أن يحدد العلاقة بين أجزاء العمل الفني ، وأن يعطى أهمية خاصة لموضوع الوحدة التي تربط بين هذه الأجزاء . فإذا كانت الوحدة هي التي تحكم العمل الفني ، وتحدد قيمته في النهاية ، فإن دراسة هذه الوحدة ، وفهم الأساس الذي تبنى عليه فهمها صحيحا هي إحدى الدعائم التي يقوم عليها فهمنا للأثر الفني ؛ ذلك لإيماننا بأن سر العبقريّة في الشعر الرفيع كامن في خلق دوجة عالية من التوازن بين أجزاء العمل الفني وعناصره المختلفة .

رابعا : أن يعيد النظر في شعرنا القديم ، وأن يراجع تقويم هذا الشعر على أساس من مفهوم شامل لطبيعة الشعر ووظيفته ، حتى تكون دراستنا للقصيدة القديمة قادرة على كشف المكون من خباياها ، ورد ما أغفله الزمن من قيمتها الحقيقية ، ملتصقا لذلك منهجا لا يفصل بين القيم الجمالية للقصيدة ، وبين ما للعصر ، والمجتمع ، والتاريخ ، والملابسات ، والظروف من تأثير في تحديد قيمة القصيدة شكلا ومضمونا .

خامسا : أن يعنى عناية خاصة بالدراسة التحليلية ، لإيماننا منه بأن كل دراسة نظرية لا يمكن أن تصيب هدفها ، وتباغ غايتها إلا بالتطبيق ، وعلى الأخص في مجال النقد الأدبي والبلاغة . هذا بالإضافة إلى أن دارس الأدب لا يمكنه الاستغناء عن حاسة التمييز والتذوق ، وطول المصاحبة والمعايشة الآثار الفنية ، وممارسة تحليلها وفق منهج يقوم على النظرة الشاملة والموضوعية للعمل الفني ، والإدراك السليم لطبيعة الشعر . فالقصيدة تكون قصيدة بما تحققت من فن ، لا بما تنبئ به أو تقوله . وليس في هذا المبدأ غض من محتواها ، وليس فيه انتزاع للشاعر أو لقصيدته مما فيها من قيم العصر أو ملابسات المجتمع ، بل هو المبدأ الذي يحرص على ألا يتحول الشاعر إلى فيلسوف أو معلم في السياسة أو

دروس المجتمع ، وأن تظل له على الدوام صفة الفنان مهما اختلفت الأفكار والافاضات والمجتمعات .

سادسا : ألا نفصل بين مفهوم النقد والبلاغة ، ولا بين وظيفتيهما . أو أهدافهما وقيمتيهما في الحياة : فالبلاغة كالنقد من أهم وأخطر الدروس في حياتنا الفنية والأدبية . وهى ، كالنقد ، وسيلتنا في إدراك ما فى الأدب من قيم ، وما فيه من حقائق . وهى وسيلتنا في الكشف عن ذوق الأمة وتجاربها وخبراتها . كما أنها السبيل إلى إرضاء حاجات الناس العاطفية والروحية ، وهى فوق هذا كله طريقنا الوحيد لتبصير الأدباء والشعراء بالصالح فيقتفونه ، وتحذيرهم من الفاسد فيجتنبونه .

لذلك حرصنا في تقديمنا لتاريخ البلاغة العربية أن نبه إلى ما يقوم من هذه الدراسات على أساس من مفهوم صحيح لطبيعة اللغة والشعر ، وما لا يقوم منها على أساس سليم . كما حاول هذا الكتاب أن ينبه إلى أن درس البلاغة اليوم غير درسه بالأمس . وأن ما أحرزته الدراسات الأدبية الحديثة من تقدم وتطور يقتضيها ألا نقف عند الحدود النقدية ، فإن ذلك سوف يجعلنا عاجزين تماما عن متابعة ومسايرة نهضتنا الحديثة ، بل وعن إدراك ما فى أعمال كتابنا وشعرائنا المعاصرين من قيم وخصائص .

وبعد ، فلنأمر أننا استطعنا بما قدمناه فى هذا الكتاب أن نوفي كل ما يحتاجه طالب العلم فى ميدان الدراسات البلاغية والنقدية ، فما زال هذه البحوث بحاجة إلى من يضيف إليها ويطورها . وكل ما نرجوه أن تكون قد شوقنا للدارس إلى مواصلة البحث والنظر وتدريب ملكات الذوق والإحساس عنده ، وأن تكون قد أيقظنا فى ذهنه ما يشجعه على العمل الدائب المستمر ، فنحن دائما بحاجة إلى تضافر الجهود من أجل نهضة أدبية تسير ركب التطور الذى يتقدم إلى الأمام دائما . والله أسأل أن يوفقنا لما فيه خير أمتنا العربية فى كفاحها من أجل حياة أكل ، وأسعد .

محمد زكى العشماوى

الاسكندرية يولييه ١٩٧٥

الذاتية والموضوعية

الحقيقة العلمية والحقيقة التقنية

إذا نحن قلنا إن زوايا المثلث تساوي قائمتين ، أو إن مدينة الاسكندرية تقع على شاطئ البحر الأبيض المتوسط فإننا نستطيع أن نسمى هذه القضايا حقائق ، واستطيع أن نقول إن من زعم شيئا مخالفا لها غرض من نفسه أمام العقل . غير أن خصائص هذه الحقائق المميزة لها هي في مطابقتها للواقع . ومن ثم فهي أشبه بالصور الفوتوغرافية التي يحكم على صدقها أو كذبها كونهما مطابقة للواقع أو غير مطابقة له . من أجل ذلك قال أرسطو :

والقول بأن الكائن كائن هو الحقيقة . والقول بأن الكائن غير كائن . أو بأن غير الكائن كائن هو الكذب أو الخطأ (١) .

وقال القديس توما في المصور الوسطى : « إن الحقيقة هي التماساة بين العقل والأشياء بحيث يستطيع العقل أن يقول أنه ما هو كائن كائن . وأن ما ليس كائنا ليس كائنا » .

وعلى ذلك فالحقيقة العلمية تصح واقعيتها إذا صدقت في كنهها الذاتي . وإذا أثبت المنطق والتجربة المادية الملموسة صحتها . ولأن ذلك لا يتحقق إلا بالقرينة هذه القرائن العلمية بمقتضى صفتها المنطقية . ومن ثم كانت الحقائق العلمية كليات عامة يفتق على صحتها الناس . يستعينون على ذلك بالبرهان والمنطق . لا يبالوا بخضوع لمساائل مادية معقدة . ومعايير الحكم على مثل هذه الحقائق لا يتولد عنها الصفات الفردية الخاصة التي تختلف وتتناوب من فرد إلى آخر .

(١) عناصر في الفلسفة تأليف لاندورج ترجمة الزياتة دار المعارف ط ١٩٥٠ م

ولئما تكتسب معاييرها صفة العموم لما لها من واقعية يؤكدتها المنطق ، وتشبتها التجربة العلمية . ومن هنا كان العلم موضوعيا وليس شخصيا أو ذاتيا ، ومن هنا اختلف العلم عن الفن ، لأن الفن كما يقول لالاند هل نقيض الانتاج الآلى ، ولأن الأثر الفنى - أيا كان نوعه - ليس نتيجة تشبتها بالتجربة العلمية . وإنما هو نتيجة ما فى الفنان من تباين وفردية . بل إن قيمة الأثر الفنى لترتفع وتصبح كلما كان هذا التباين . وتلك الفردية مظهرين واضحين فى الانتاج الفنى . وهذه الفردية أو الذاتية التى تميز الفن من العلم ، عند النقاد وعلماء الجمال ، هى العنصر الاساسى الذى يجعل الفن عند خليفه يتسم بصفة الأصالة : التى هى مجموعة الخصائص الفردية المميزة للأشخاص . إن هذه الأصالة هى التى تطبع الأدب بطابع الذات . وهى التى تجعل من كل أثر فى صورة متميزة تحمل روح كاتبها ومزاجه ولفات ذهنه وقدراته على التعبير . ومدى ما يتصف به من صفات فنية مختلفة .

وإذا كان صوت كل إنسان يختلف عن صوت أخيه . بحيث تستطيع أن تميز صوت من تعرف من الناس دون أن تراه ، حتى ولو جاءك صوته من خلف جدار أو من وراء حجاب . وإذا كانت بصمة الرجل تختلف عن بصمة أنثى - أو ابنه أو ذويه ، وتمايز كل بصمة عن الأخرى بما تجعل من صفات تحقق لها الفردية والأصالة . فكذلك يختلف الأثر الفنى من أديب إلى آخر ولا يتشابه ، طالما كنا مؤمنين بالحقيقة التى ذكرناها منذ لحظات والتى تقول بأن الانتاج الفنى عامة والأدب خاصة هو نقيض الانتاج الآلى . فليس الأثر الفنى مسألة حسابية إذا جمعت فيها الرقم (١) إلى الرقم (١) كان حاصل الجمع (اثنتين) فى جميع الحالات وعند جميع الناس . وإنما الأثر الفنى هو انعكاس الأحداث والتجارب على شخص بعينه ، أو هو صدى لانفعال إنسان ما بتجربة ما ومحاولة

التعبير عنها بحيث إذا وقعت نفس التجربة لشخص آخر كان الصدى مختلفا ،
والفاعل متباينا ، والنتيجة خلقا آخر .

من أجل ذلك قال شوبنهاور : « الأسلوب هو تقاطيع الزمن وملاحظه وهو
أكثر صدقا ودلالة على الشخصية من ملامح الوجه . وهما كالكاتب لأسلوب
غيره أشبه بارتداء قناع ، وهو أمر لا يلبث أن يشوه التقزز والنفور . لأنه
موات لحياته فيه ، حتى إن أكثر الرجوه قبعا لمو أجل من الوجه المقلع مادام
فيه ريق من حياة . ومن هنا . فإن أولئك الذين يكتبون باللغات القديمة ، ويعتقون
أساليب القدامى ، يمكن أن يقال إنهم يتحسدون من وراء قناع ، فلا يستطيع
قارئهم أن يتبين ملامح وجوههم ، أي أنه يرى أسلوبهم . أما بالنسبة لأولئك
الذين يكتبون باللغات القديمة عن يفكرون لأنفسهم ، فالأمر مختلف لأن القارئ
يستطيع أن يتبين لهم أساليب تميزهم ، وأعني بذلك الكتاب الذين لم ينحطوا إلى
أي نوع من المحاكاة ، (١) .

وإذا كان الصدق في الحقيقة العلمية مرده إلى ما لها من واقعية يؤكد لها المنطق
وتثبتها التجربة العلمية ، فإن الصدق في الحقيقة الفنية مرده إلى مدى ما يكون من
توافق واستجابة بين التجربة التي تتضمنها قطعة من الأدب وبين ما يحدث أو يقع
للإنسان من تجارب واقعية بالفعل أو بمكنة الوقوع . أو كما يقول ألدوس
هكسلي . « عندما تصبح التجارب التي يسجلها الأثر الفني متوائمة في يسر والتناقض
مع تجاربنا الفعلية أو ما نسميه بتجاربنا الممكنة فإننا نقول دون شك هذه القطعة

(١) فمن الأدب من مختارات شوبنهاور ترجمة شفيق مفارص ٥٣ مطبعة الدار القومية

من الأدب صادقة (١) .

ومعنى هذا أننا نقبل القضايا في الشعر والأدب من أجل الاستجابات العاطفية التي تثيرها فيها هذه القضايا . ومن ثم فإن قبولنا لهذه القضايا أمر مشروط بالآثار التالفة لها . وبالتالي يكون قبولنا لقضايا الأدب والفن قبولاً مؤقتاً ومقصوراً على ظروف خاصة . هي ظروف الأثر الفني نفسه وما يكتنفه من إحساسات . على عكس القضايا العلمية التي تصدقها في جميع الأوقات وأتجاهها وتترفع تصديقها كما تقبل وتصديق قوانين الطبيعة ، وهل هذا يكون كل ما لدينا فيما يتعلق بالتصديق الفني هو مجرد إحساس بالتصديق لا أكثر بينما الأمر في التصديق العلمي هو أنه الحقيقة تصديق القضية ما أو اعتقاد ما .

ولقد زاد إل.أ. ويتاردن الأمر إيضاحاً عندما تحدث عن المصدر الحقيقي للتصديق في الأثر الفني فقال : « إن المصدر الحقيقي في اعتقادنا بحقيقة أو بغير ما عتق قراءتنا القصيدة من لفصاحه هو هذا الإحساس الذي يحسب هولية التكيف وتنسيق الدوافع وتحررها وما تفرز به من شعور بالراحة والمهدوء والنشاط في المطلق والإحساس بالقبول . وهذا الإحساس هو الذي يدفع الناس إلى تلبية هذه الحالة . حالة اعتقاد أو تصديق . فيقول بعضهم مثلاً : إن هذه القصيدة أو تلك تجعلنا نتفقد في وحدة الوجود أو خلود الروح . وهكذا فاحساسنا بأن هذه الأشياء يشكك لنا في الشعر لا يضيء أننا نصل بالفعل إلى حقيقة هي : إن الشعر ، وإن كانه مصدر شعور لا أكثر يصاحب توفيقنا في التكيف . »



وليس من شك في أن هذا الإحساس بالتصديق أو الاقناع أو القبول الذي ينتهي إليه القارئ لأثر في جيد مرتبط أشد الارتباط بقدره الأدبي أو الفنان على رؤية الحقائق النفسية والانسانية بصفة عامة ، كما أنه مرتبط كذلك بمجده طاقته على التوصيل والاداء . وغنى عن البيان أن كل فنان مزود بقدر غير هادى من الحساسية والمقدرة على نقل المشاعر ، مقدرة لا تمتلكها أغلبية الناس . والفنانون لديهم الاستعداد الطبيعي للرؤية والنفاذ والتعلم إلى أقصى حد . وهم في نفس الوقت معلون ماهرون . إنهم أكثر من غيرهم قدرة على الاستقبال : استقبال الأحداث ، وبوسعهم أن يصوروا ما يستقبلونه بطريقة تمكنهم من توصيل ما لديهم من تجارب . بل وحفره خفرا عميقا في عقل القارئ .

من أجل ذلك قال ألدوس هكسلي : « إن أحسن ردود الفعل الطبيعية التي تعطينا حقب قراءة تاليف مقطوعة جيدة من الأدب يمكن أن يعبر عنه بالمسلة الآتية : هذا هو ما كنت أشعر به وأفكر فيه دائما ، ولكنني لم أكن قادرا على ان اصوغ هذا الاحساس في كلمات حتى ولا لنفسي . » (١).

وهذه العبارة الأخيرة على قصرها قد استطاعت أن تكشف عن أثر الذاتية في الفن من جانبين أساسيين : أولهما أن الفن وإن كان يصدر من ذات واحدة فإنه يهدف في نتيجه إلى إشراك أكبر عدد من الناس في التمتع بالأثر الفني ، ومن هنا كانت الآثار الفنية الرائعة هي التي تظفر باستجابات أكبر عدد من الناس وتمحو ما بينهم من فروق في التقدير . وثانيها أن الذاتية التي نتحدث عنها والتي لا بد منها في سبيل تحقيق الموضوعية الفنية الحقة لا يمكن أن تتأني إلا إذا توغل الأديب أو الفنان في أعماق الإنسان : الإيمان الأول . ذلك

أن تعمق الأديب في ذاته إنما هو تعمق في ذات الإنسان الذي يرقد في أعماقنا جميعا . فعلى الرغم من التباين والتضاد الذي يميز إنسانا عن آخر ، وعلى الرغم من أن لكل منا مجموعة من الخصائص الفردية المميزة فإن فينا جميعا إنسانا واحدا يتمثل في هذا المخلوق المحدد الطاقات اللامتناهى الرغبات والازعاجات ، هذا المخلوق الضعيف جدا ، والقوى جدا ، العاجز أشد العجز ، والقادر أشد القدرة . يتمثل في هذه الذات الإنسانية التي تفرح وتمزج وتخاف وتقلق . تنقص وتنهزم . تحب وتكره . والفنان هو وحده القادر ، على التعبير عنها حتى ولو فصلنا بينه وبين العالم المحيط به . حتى ولو كان منفردا في جبل أو منعزلا في صحراء .

خلت أنى أصبحت في القفر وحدى . : فاذا الناس كلهم في ثياب
وهكذا تنتهى الذاتية في الأثر الفنى إلى محو الفروق والتضاد بين الأفراد .
لأن استكشاف الفنان لذاته إنما هو قبل كل شيء ارتياد واكتشاف للذات
الإنسانية أو قل للذات الكامنة في كل فرد منا .

وهكذا نرى أن الأثر الفنى سواء أكان تعبيرا أم خلقا أم إدراكا هو نتيجة
انعكاس الوجود على ذات الفنان ، ولما كانت ذات الفنان ليست كاميرا تنقل
إليك الشيء المرأى كما هو . فإن انعكاس الوجود الخارجى على نفس الشاعر أو
الكاتب إنما هو فى الحقيقة انصهار الوجود خارج الأديب عن طريق التجربة
الوجدانية أو الحدسية التى يعاينها بوجوده الذاتى . من هنا يكون الفارق الكبير
بين موقف الفن من الوجود وموقف العلم والفلسفة منه .

وإذا كانت مهمة كل من العلم والفن هى تفسير الوجود ومحاولة إدراك
حقائقه وتفهم أسرارهم ، فإن العلم يتخذ لهذه المهمة وسائله المعروفة التى

لا تعتمد على ما في الإنسان من تباین وفردية ، وإنما تعتمد على ما لديه من أدلة موضوعية وبراهين يختبر بها صحة الافتراضات أو خطأها . كما أن المعرفة العلمية « يلمها العقل ، ونحن ندرك الحقائق العلمية إما بأحدى الحواس الظاهرة أو باستدلال عقلي يسير في خطوات ينتقل من المقدمات إلى النتائج ويستعان فيه بالبرهان والدليل . أما المعرفة الفنية أو إدراك الفنان للحقائق ، وتفهمه للأسرار ، ومحاولة تفسيره الموجود ، فيتم بطريقة أخرى طريقة لا يكتفى الفنان فيها بالاستدلال العقلي أو الاستماع بالحواس الظاهرة وإنما من طريق الحدس الذى ينكشف فيه الحجاب بين الذات المدركة والموضوع المدرك (١) .

ينتج من كل ما سبق أن الأثر الفني ، تعبيرا وخلقاً وإدراكاً ، هو حصيلة اتحاد ذات الفنان بالعالم الخارجي والباطني معا . وأنه آخر الأمر تعبیر عما يوجد بالقوة أو بالفعل في نفوس الخیر ثانياً . كما انضح لنا عما سبق الفرق الواضح بين موقف العلم من الوجود وبين موقف الفن منه ، وأن مسؤولية الفنان لا تقل إن لم تزد عن مسؤولية العالم في محاورته لتفسير الوجود وفهم أسراره ، واكتشاف حقائقه . بل لقد ذهب بعض النقاد إلى القول بأن الفن أسمى صورة تظهر لنا فيها الحقيقة ، وذلك لأن الفنان بعمله الفني قادر على أن يزيل التناقض بين الذات والموضوع أو بين الروح والمادة ، والخيال

(١) راجع الفصل الذى كتبه كرواشة عن ماهية الفن فى « المجلد فى فلسفة الفن » .
 وراجع كولردج فى نظرية الخيال فى كتاب سيرة أدبية ، ص ١٠٩ من كتاب « فلسفة الفن »
 تأليف . . فزى نجيب محمود .

هو القوة التي تمكنه من أن يخلق لنا عملاً يجهد فيه مجسداً للتوفيق بين المتناقضات (١) .

كما استخلصنا أن ندرك مما سبق أن الذاتية شرط أساسي لتفوق الفنان وامتيازته وبلوغه درجة الأصالة التي هي سمة من سمات الابتكار والابداع في العمل الفني .

وإذا أردت أن تدرك ما لهذه الذاتية من أثر فصال في الخلق الفني فما عليك إلا أن تعود إلى هؤلاء المخالفين للآثار الفنية في عصور الأساليب المختلفة ، وتنظر إلى أعمالهم لترى إلى أي حد يمكن أن يكون إمتياز الفنان وأصالته شرطاً أساسياً في نبوغه وخلوده . فليس يستطيع أحد أن يقول أن أعمال شكسبير أو صوفو كليس هي وليدة الجماعه المعاصرة لها أو نتيجة التراث الذي ورثوه عن بيتهم أو ثقافتهم المنحدرة إليهم . ما من أحد يستطيع أن يقول ذلك ، وإلا لسكنت الجماعات المتحدة في الثقافات وفي المؤثرات بتشابه جميعها فيما تخلق من آثار فنية ، وبصبح العمل الفني لمصر من العصور صوراً متكررة لأصل واحد . فليس من شك عندنا في أن كلا من شكسبير وصوفو كليس قد ورثا عن بيتها زاداً فكرياً ووجدانياً ، واكتسبا من مجامعها المعاصرة إيماء وقوة ، واستفادا من لغة آباءها والمفكرين قبلها زاداً نافعاً لا يمكن لأحد أن ينكره ، غير أن هذه العناصر الموروثة والمستتسبة من البيئة والثقافة ليست إلا عوامل تفقد العزيمة ، وتفعل الجذوة ، وتدفع بالينبوع الكامن في أحماق المذنبين المعاصرين إلى التدفق والتفجر والانفداج . فهذه البنابيع المتدفقة في أعماق النفس الإنسانية التي تتمايز وتختلف ولا تشابه هي الشرط

الأصيل في امتياز الفنان وأصالة . أما عوامل الجماعة والبيئة والثقافة فهي وحدها طاجرة عن أن تخلق الأثر الفني . وإن خلقته وحدها لكان كائنا يضع قناتها على وجهه أو يسير مطموس الملامح مفتقدا للروح المميزة . فالذاتية في الفن شرط أساسي لوجوده . ولقد سلم عامة المفكرين والنقاد بهذه الحقيقة حتى هؤلاء الذين كانوا أشد الناس إيمانا بأن ذهنية الإنسان مكتسبة أكثر منها مبدعة ، وإن تيار الحياة أقوى من موجات نفوسنا الضعيفة ، حتى هؤلاء لم يستطيعوا أن ينكروا شرط الذاتية في الفن . من هؤلاء تين الذي كان يقول :

« إن الذهن بها يكن مبدعا لا يبتكر شيئا ، فان أفكاره أفكار زمنه ، وما تحدته عبقرية الممتازة في هذه الأفكار من التغيير أو الزيادة قليل نزر . فنحن كال موج في النهر لكل منا حركته الصغيرة ، وهذه الحركات أصوات ضئيلة في التيار العظيم الذي يحملها ، ولكننا لا نسير إلا مع الآخرين ، ولا نتقدم إلا مدفوعين بهم » (١) .

وهكذا نلاحظ أن تين وإن أسرف في تغليب الاكتساب على الإبداع وإن اعتقد أن حركات أصواتنا الضئيلة أضعف من تيار الحياة المعاصرة الذي يحملها فقد أدرك ما في الفن من إبداعية من شأنها أن تقود إلى إظهار العبقرية الممتازة للفنان . كما أننا لانحب أن يفهم قول تين بهذه الصورة التي تحملها عباراته ، والتي قد تكون بحسب لآثر الذاتية في الفن « فإننا نعتقد غير ما يعتقد ، ونرى أن تيار الحياة المعاصرة إنما يتكون من هذه الموجات الصغيرة لنفوس الخالقين والمنتجين للأثار الفنية ، وإن أخطر الأشياء على الكتاب في عصر

ما أن يدفعهم التيار المعاصر فتدعى شخصيتهم وتنتلشى في خضم المجموع .
فنحن لا نعتقد أن شيكسبير هو الذى خلق فن الدراما أو التمثيل فى الأدب
الانجلىزى ، ولكننا مع ذلك نؤمن بأن أحدا لم يكن يستطيع أن ينفى ما
غناه شيكسبير أو يصور فى رواياته نفس الصور التى صورها الهاملت أو ما كيث
أو الملك لير . إنه وحده الذى كان يستطيع أن يخلقها هذا الخلق ، ولو جاء غيره
لخلقها خلقا آخر .

على أن موضوع الذاتية فى الأدب قد أثار كثيرا من القضايا الهامة المتصلة
بفكرة الخلق الأدبى ، وما يزال يظفر عند كثير من أنصار الواقعية والأدب
المهادف أو الملتزم ، أو عند هؤلاء الذين ينادون بموضوعية الأدب باهتمام بالغ .
ولما كان موضوع هذا النقاش هاما جدا لأنه كثيرا ما يؤدي إلى تضليل القارئ
الذى ليس له وصيد كاف فى ميدان الدراسات النقدية والأدبية ، وذلك لأن
معظم الذين يكتبون عن الواقعية بنوعيهما القديم والجديد أو قل الغربى
والاشرائى ، والذين يذهبون فى الفن والأدب مذهب الالتزام ويحمسون
أكثر من غيرهم لمحاولة تفسير الظواهر الكامنة وراء حياتنا المعاصرة وتقويمها ،
حتى يتسنى لنا تغيير ما لا يفيدنا أو ينفعنا منها . نقول إن معظم هؤلاء النقاد من
أصحاب هذه الاتجاهات كثيرا ما يدفعهم حماسهم النظرية أو لآخرى فيضنون ،
وهم بصدد الدفاع عن موقف معين للأدب ، ينسبون قيمة الذاتية أو قل
ينقصونها أو يشفقون منها ظنا منهم أن كلمة ذاتية وهى مرادفة لكلمة فردية
سوف تؤدي حتما إلى الغض من قيمة الانجاء الواقعى أو على الأقل إلى محاربهه .
أو ربما كانت شخصيتهم من طغيان لفظة « ذاتى » أو « ذاتية » على أدبائنا
المعاصرين أو أدبنا الجديد راجعة إلى حرصهم على أن يتجه كل أديب فينا إلى
مشاكل الجماعة المعاصرة . ومحاولة استلها ما فيها من واقع ودراسته وفهمه على

نحصر يربط بين الأدب وبين طاله الذى يعيش فيه ظاهرين أن كلمة « ذاتى » أو « ذاتية » هى بالضرورة حامل من عوامل انصراف الفنان أو الأدب من المحيط الذى يعيش فيه أو المجتمع الذى يعمل من أجله أو الأهداف التى تسعى الجماعة المعاصرة إلى تحقيقها .

لعل هذا كله أو بعضه هو الذى دفع كثيرين من يتأثرون بما يقرءون من مقالات نقدية فى الصحافة أو المجلات الأدبية إلى محاولة تجنب لفظ الذاتية حتى بلغ الأمر ببعضهم أن أصبح يستخدم الكلمة فى موضع الذم عندما يحاول الهجوم على بعض الاتجاهات الأدبية فيقول مثلا : هؤلاء شعراء ذاتيون أو هذا أديب لا يفنى إلا لنفسه ، أو لا يعبر إلا عن تجاربه الخاصة ضاربا عرض الحائط بمشاكل الجماعة المعاصرة ... إلى غير هذا من كلام أقل ما يمكن أن يودى إليه من نتائج هو الخلط ولبلة الأفكار وتشبث أذهان الدارسين من تلاميذنا فتمضطرب أمام عينهم الحقائق وتختلط المفاهيم فلا يمتدون إلى تحديد واضح للكلمات أو المصطلحات التى يستخدمها النقاد . وربما أدى سوء فهم الأدب لهذه الكلمات إلى أن يقف موقفا معاديا لكلمة أو لفظة كلفظة الذاتية مثلا وليس من سبب لهذا العداء إلا أحد أمرين : قلة تجربة القارئ من ناحية أو عدم التزام الكاتب للدقة عند دراسته لقضية من قضايا النقد أو الأدب من ناحية أخرى .

ولابد للقضاء على هذه الفوضى النقدية من تصحيح بعض المفاهيم الأساسية وعلى الأخص تلك التى تنتشر بين الأدباء والنقاد وهم بصدد الحديث عن الذاتية والموضوعية فى الأدب والفن .

الأدب تعبير عن المجتمع :

ولعل أول هذه المفاهيم ما يقرره بعض المدارس الحديثة من أن الأدب تعبير عن المجتمع . وبالتالي فالمجتمع هو الذى يشكل العمل الفنى ويحدد قيمته . ونحن مع إيماننا الكامل بأن المجتمع جزء لا يتجزأ من الوجود الذى هو كما قلنا سابقا موضوع الأدب والفن بعامه إلا أن الأديب هو الذى يرى الوجود من خلال ذاته، يحاول إدراكه وتفسيره والتعبير عنه، والوجود هنا هو الوجود بكل أواحيه الطبيعية كانت أو اجتماعية أو نفسية أو فكرية .

وليس من شك فى أن المجتمع الذى يعيشه الشاعر يمكن أن يكون بالقياس إليه مصدر إلهام ووحى لا ينضب . وليس من شك كذلك فى أن للمجتمع بكل ما يخوضه من معارك ومن تضال وكل ما يتصل به من قضايا سياسية أو اقتصادية تأثيره فى الكتاب والشعر . وهذه مسألة لا يمكن إنكارها أو تجاهلها . ومع إيماننا بأن حياتنا المعاصرة بكل ما تتصف به من حركة وسرعة وتغيير، تغيير إلى ضرورة مراجعة قيمنا الجديدة ، وتعمل على تصانف كل الطاقات والقوى سواء أكانت فنية أم سياسية أم اجتماعية للنهوض بالمجتمعات وتطويرها . ومع إيماننا بأن العمل الأدبى قد يعكس كثيرا من صور المجتمع وهما كلة ، ويشارك فى محاولة تفهم حركات تضالته للوصول إلى رفاهية الإنسان وسعادته ، نقول مع إيماننا بكل هذه الحقائق فإن هذا لا يمكن أن يعنى أن المجتمع وحده هو الذى يشكل العمل الفنى ويحدد قيمته أو معناه . قد يكون لحركات التطور أثرها فى تطوير صورة العمل الأدبى أو تشكيله ، ولكن المجتمع لا يمكن أن يقوم بهذا الدور وحده حتى فى أكثر الآمار الفنية تأثرا بالمجتمع والتزاما بمبدأ الأدب الهادف والواقعية . ذلك أن الذى يحدد العمل الأدبى ويعطيه قيمته وكيانه وشكله الفنى هو الأدب نفسه بكل ما ينطوى عليه من تقاليد

وقيود واتجاهات فنية . إن الذي يحدد قيمة العمل الأدبي في النهاية هو قدرة الأديب ، ومدى تمكنه من فنه ، وسيطرته عليه ، وإدراكه لحنايا هذه الصنعة وإلمامه بالاهمال الأدبية المعاصرة والسابقة . ومدى وعيه بها وإدراكه لها . وإذا كان هناك تأثير لمجتمع ما على أديب ما فإن هذا التأثير هو تأثير فن فادب . أبي أبي العلاء المهرى مدين للحنينة التاريخية لتقى عاشها واسكنه مدين لهذه الحقبة فنيا . وبمعنى آخر إن أدب أبي العلاء المهرى متأثر بالتقاليد الآبية في عصره . وملتزم بالاصول الفنية التي ورثها للفهر في عصره . وإن فنه ليس إلا انعكاسا طبيعيا لقسم الفن في عصره ، ذلك إذا أخذنا في اعتبارنا كل التقاليد الفنية والأدبية التي كانت سائدة في العصر العربي في ذلك الوقت . فليس من العدل مثلا أن نهجم أبا العلاء المهرى لأنه لم يترك لنا شعرا مسرحيا ، وذلك لأن مثل هذا التقليد الأدبي لم يكن معروفا لأدبنا في ذلك العصر .

من هنا كان الفضل الأدبي لأبي العلاء المهرى مدينا لعصره فنيا لا تاريخيا . بمعنى أنه مضطر أن يلتزم الاشكال الأدبية التي سادت عصره والتي انشغرت اليه من سابقه . ولو لم يستوعب أبو العلاء المهرى تقاليد التراث الأدبي للعربي استجابا كاملا ما استطاع أن يرجع في غلقه الأدب هذه البراعة التي رأيناها في شعره وكتابه . وإذا فتننا المجتمع لا بمسدد شكل العمل الفني ولا بمقتله فتوقه وامتنازه . وإنما الذي يعطى العمل الفني كيانا ويحدد قيمته هو تبحره ، الفطان الفنية ، ومثله الخلاق وقدرته على الابتكار ومدينه محافظته واستجابته للقيم الفنية والتقاليد الأدبية التي ، وقتها ، كانت سائدة في عصره وسابقه .

على أن هذه التقاليد الموروثة والمتداولة في عصر مالا يمكن أن تصب أدباء وشعراء هذا العصر في قوالب واحدة جامدة ، ففي داخل هذا الإطار العام من التقاليد الفنية الموروثة يكون إبتكار الأديب وأصالته وإبداعه . والدليل على ذلك أن أبا العلاء الممرى نفسه الذى ضربنا به المثل منذ لحظات لا يمكن أن يكون في فنه وأدبه صورة معادة لفن معاصريه أو سابقيه . ولسنا بحاجة إلى بيان الدليل هنا على أن قدرة أبا العلاء على الخلق تختلف عن قدرة معاصريه ، وأن شعر أبا العلاء الممرى له بين سائر الشعر العربى منذ امرىء القيس إلى اليوم طابعه الذى يميزه . فهو مع التزامه بالتقاليد الأدبية للتراث الادبى عند العرب قد استطاع أن يحتفظ بشخصية فنية محددة السمات هى التى شكلت فنه وخلقته على هذه الصورة التى حملت روح أبا العلاء وذاته إلينا عبر القرون وسوف تظل تحمل هذا العقل الخالق وتجاربه الفنية أجيالا بعد أجيال .

اللغة ظاهرة اجتماعية

وقد يعترض بعض أصحاب الاتجاه الذى يقول بأن الفن وليد الحياة المعاصرة وأنه تعبير عن المجتمع . فيقولون : ما دام الأدب فنا يتخذ اللغة وسيلة للتعبير والخلق ، وما دامت اللغة ظاهرة اجتماعية ، وما دام الأديب الناجح هو الذى يستخدم لغة الحياة أو الجماعة المعاصرة ولا يستطيع أن يبلغ من فنه ما يريد إلا إذا شاركته الجماعة المعاصرة له فنيا يكتب . فلماذا يكون الأديب ذاتيا ، أو بمنزلة لا فيختار لغة خاصة لا يفهمها معاصروه ؟ أليس فى ذلك ما يتناقض مع طبيعة العمل الأدبى الذى أهم خصائصه أن يكون قادرا على توصيل مآلديه من تجارب إلى الغير ؟ وهكذا تجد كلمة « ذاتى ، أو ذاتية » نفسها مرة أخرى فى موضع اتهام .

على أننا مع تسليمنا بأن اللغة ظاهرة اجتماعية حقا وأنها أداة تعبير جماعية أولا وقبل كل شيء ، وأن اللغة تستمد حياتها وغذائها من الجماعة وروح الجماعة ، نقول مع تسليمنا بهذا كله فإننا يجب أن نفرق هنا بين استخدامين للغة : استخدام الجماعة ، واستخدام الفن . فليس من شك عند أي قارئ له حظ قليل من الثقافة أن لفظة الكلام العادي لفظة هيمتها الأولى توصيل الفكر من المتكلم إلى السامع ، وأن الإنسان العادي في حديثه في وسط اجتماعي معين يجب أن يلتزم لغة هؤلاء الجماعة ، كما يجب أن يحرص على أن يستخدم هذه اللغة في مفرداتها وتراكيبها وأصايلها . ويخضع لمدلولات الألفاظ كما تحدت لدى هذه الجماعة بحيث لا يستطيع وهو يتحدث إلى أناس عاديين أن يخرج عن المصطلحات المعروفة للغة وعن مدلولاتها التي تحدت معانيها وتحجرت وأصلح عليها المجتمع . ولو خرج الإنسان في حياته الخاصة عن استخدام لغة الجماعة هذه لحق للناس أن يتهموه بالمروق ، وأصح لمن يستمع إليه أن يصفه بالهذوذ أو الجنون .

هلى أن الذى يحدث فى ميدان الحياة العلمية غير الذى يحدث فى ميدان الفن والآداب . فبينما يخضع الإنسان العادى فى حياته العلمية وفى وسطه الاجتماعى لمصطلحات اللغة ومدلولاتها الحرفية ، ويحدد نفسه ملتزما بلغة محددة بدل هبدا لها لا يستطيع أن يتحرك إلا فى حدودها نجد الأديب على النقيض من هذا تماما ، فع التزام الأديب بلغة الجماعة وقواعدها وأصولها ، ومع رعايته لقوانينها العامة وخضوعه لها فهو حر إلى أبغى ما يستطيع أن تتضمنه كلمة الحرية من معنى . فالأديب أولا وقبل كل شيء خالق ، واللغة فى يد الأديب أو الفنان ليست وسيلة لنقل الافكار إنما هى خلق فنى فى ذاتها ، ولا يمكن

الخلق الفني أن يحافظ على سمة الخلق والابتكار أو قل على سمة الأصالة التي حددتها مدلولها آنفاً إلا إذا خرج عن الإطار العام الذي يعبر من خلاله كل من تكلم بهذه اللغة . وإلا إذا خلق لنفسه العالم الغفري الخاص به . فلو خضع الأديب للعالم الغفري العام بالفاظه وتراكيبه وصوره ومعانيه لكان صورة من الإنسان العادي ، ولكان كلامه نوحاً من التقليد البحت أو شكلاً من أشكال الكلام الذي يفتقر إلى الأساس الأول الذي يبنى عليه أي خلق أدبي وهو رؤية الفنان الذاتية وقدرته الخاصة على صياغة أثره الفني في صورة جديدة تدهش القارئ وتلفت انتباهه إلى عبقرية الأديب في استخدامه للغة . تلك العبقرية التي تتمثل في تجنب الأديب لايحاءات الالفاظ المعروفة أو المتداولة أو التي كثر استخدامها حتى يلبس واحتمت معالمها فلم تعد تكشف عن شيء بديهي أو تشير انفعالا خاصا لما انتهت إليه من وجود ونحور . إن مهمة الأديب الناجح أن يعمل على تحطيم الارتباطات العامة للالفاظ . تلك الارتباطات التي يخلقها المجتمع . وأن يخرج عن السياق المألوف إلى سياق لغوي مليء بالايحاءات الجديدة . عندئذ نستطيع أن نسمى مثل هذا الأديب أديبا ونستطيع أن نسمي أدبه شائعا ، ذلك لأنه بدأ بتحطيم الشكل المألوف للعادي . وبنى على أنقاضه شكلاً آخر . شكلاً من صنعه ، من صنعه هو ، يعتمد على علاقات وتراكيب لغوية جديدة وجيدة .

من هنا يأتي الفرق بين أديب ، شلاق وبينه أديب مقلد ، أو بين شاعر ضيق وشاعر عظيم . ومن هنا يكون الفرق بين الخيال وبين التوهم . فالخيال الشرح عند كولريج هو الذي يذهب ويلاشى ويحطم لكي يخلق من جديد ، ونحن لا نتخلى له هذه السلبية لأنه على الأقل يسعى إلى إيهامنا بالشيء الجديد ، وإلا لن نصل إلى ما نسميه بالخيال . بينما الموضوعات التي يعمل بها هي

موضوعات في جوهرها ثابتة لا حياة فيها . أما التوهم فهو على نقيض ذلك .
لأن مميته المحدود والثابت . وهو ليس إلا ضرباً من الذاكرة تحرر من قيود
الزمان والمكان وامتزج وتشكل بالظاهرة التجريبية للإرادة التي تعبر عنها بلفظة
« الاختيار » ويشبه التوهم الذاكرة في أنه يتعين عليه أن يحصل على مادته كلها
جاهزة وفق قانون تداعي المعاني (١) .

وهكذا يفرق كولردج في تعريفه للخيال الشعري بين ضربين مختلفين من
الأسلوب الأدبي ، وبالتالي بين نظرتين مختلفتين في الإنسان : النظرة السلبية
والنظرة الخلاقة ، وبين نوعين من الأساليب : الأسلوب الذي يعيش فيه على
ما يلتقطه من هنا وهناك ، وعلى ما ترسب في أعماق نفسه من قراءات سابقة ،
حيث يتمسك بالأسلوب للمدرسي المنفوخ أو المصطنع . أما الأسلوب الآخر التابع
من الإدراك الحدسي المباشر والمعتمد على العاطفة والإرادة معاً أو على الوعي
واللاوعي والذي يخلق فيه الفنان على موضوعات العالم الخارجي روحه . ويضفي
عليها من ذاته . فتتم فيه عملية انصهار في ذات الفنان يصبح فيها الموءوع والذات
شيئاً واحداً . في الأسلوب الأول تنتج لنا مجموعة من التراكيب والعلاقات
والصور جامدة وقديمة ومنفصلة الواحدة منها عن الأخرى . مجموعة مفتقدة
للروح المميزة والوحدة والموامل الابتكار والاصالة . أما في الأسلوب الثاني
فتنتج لنا مجموعة من العلاقة والصور والتراكيب جديدة وموحية وخلاقة ومحقة
للوحدة وحدة العمل الفني . ولنا عودة تفصيلية لموضوع الخيال والوحدة .

وهكذا نرى أن العلاقات الجديدة للألفاظ التي لدى الشاعر السكبي

أو الكاتب الكبير هي موضع الجودة والاصالة ومن ثم كان خروج الفنان سواء أكان كاتباً أم شاعراً على ما شاع للالفاظ من ارتباطات عامة ، ومن مدلولات حرفية أمراً ضرورياً بل لازماً . فالاصالة والابتكار الفنيان لا يتحققان إلا إذا أدهشنا الكاتب أو الشاعر بعلاقات لغوية جديدة غير متوقعة أو مألوفة . ولن يصل الفنان إلى هذه العلاقات الجديدة إلا بتسكن الفنان من فنه وقدراته الذاتية الفاعلة على الخلق وتجاربه الطويلة في ميدان فنه .

ومن هنا لسنا نجد أي تناقض على الإطلاق بين تجربة الشاعر أو الكاتب الذاتية وبين رغبته في التعبير عنها عن طريق اللغة التي هي أولاً وقبل كل شيء أداة تعبير جماعية . ذلك أن علاقة الشاعر باللغة علاقة أساسها كما قلنا تحطيم العادة والتقاليد التي فرضها المجتمع على اللغة ، وإرتياد واكتشاف جديان للاساسيس الكامنة في أعماق النفس . فالشاعر يستخدم لغة الجماعة على أنها لغته هو وحده بحيث تصبح لغة الجميع في يد الفنان لغة جديدة ومختلفة ، لان هذا الاختلاف وتلك الجودة اللتين اقتضتتهما تجربة الشاعر الفنيه هما معيار جودة الأديب . حتى ولو خرج عن النظرة الاجتماعية والذوق الاجتماعي . وذلك لان معايير الحكم على العمل الفني ليست بأي حال معايير اجتماعية تخضع للنظرة العادية أو الذوق الاجتماعي .

ونحن نعلم أن في مقدور الفنان أن يستخدم كلمات قد تبدو في نظر المجتمع أو بالقياس إلى النظرة العامة الضائعة من النوع الذي يتعاشاه المجتمع أو يذو عنه . لأنه في نظره خال من الذوق أو مفتقد للإناس والحفنه أو للجرس والموسيقى . فإذا هذه الكلمات قد تحوالت في يد الفنان إلى شحن عاطفية حية أو إلى علاقات موسيقية رائعة . وبسبب ذلك قدرة الشاعر على تطويع اللغة والسيطرة عليها ورؤيته الجديدة لها . وإذن فعلاقة الشاعر باللغة علاقة ذاتية وليست علاقة اجتماعية ودهشة الوعي الاجتماعي لهذه العلاقات الجديدة التي يؤلفها الشاعر

في لغة الجماعة ليست بأي حال معياراً على فئسـل الشاعر . إنها على النقيض قد تكون معياراً على جودة الشاعر وبراعته في فنه . إن القوانين التي يفرضها الشاعر على فئة قوانين تابعة من ذاته هو ، إنها قوانين فنية وليست قوانين اجتماعية . إنه يخضع لقواعد اللغة العامة . ولكنه مطلق الحرية فيما يؤلفه داخل هذه الحدود الصارمة من فن جديد . وبذلك ننهي إلى نتيجة هامة مؤداها أن الأديب حتى في المجال اللغوي البحت أديب حر . وأن الذي يميز لغة الأديب الصادق عن غيره هو ذاتيته وفرديته (١) .

موضوعية الأديب في النقد الحديث :

بعد أن ناقشنا العلاقة بين المجتمع وبين العمل الفني . وبعد أن أوضحنا العلاقة بين لغة الجماعة ولغة الأديب . وبعد أن عرفنا أن المجتمع مما يمكن له من تأثير في الأديب فليس هو الذي يحدد في النهاية شكل العمل الفني ويعطيه قيمته . وإنما الذي يحدد قيمة العمل الفني هو كما قلنا ذات الأديب التي تتمثل في عقله الخلاق ، ومدى تمكنه من فنه وسيطرته عليه وإدراكه لحفايا صنعته . ووعيه بالتقاليد الأدبية التي توارثها وحاشها . بعد أن فرغنا من مناقشة هذه المسائل نعود الآن إلى مفهوم آخر من المفاهيم التي شاعت بين الأدباء المعاصرين عن موضوعية الأديب وعلى الأخص بعد أن كتبت س. إليوت مقالة المشهور والمسمى « التقاليد والموهبة الفردية » Tradition and the Individual Talent (٢) فقد أراد - ت. س. إليوت بهذا المقال أن يهدم بعض المفاهيم القائمة عنده بعض النقاد ودارسي الأديب ، ومن أهم هذه المفاهيم ما استقر عند بعض الناس من

(١) اقرأ الفصل الذي كتبه د. محمد مصطفى بدوي عن « القداية في الشعر » في كتابه دراسات في الشعر والنسج ص ٥٥ وما بعدها .

أن الأدب تعبير عن شخصية الكاتب . أو الاعتقاد الذي يقول بأن الأدب لا يكون أدباً إلا إذا صدر عن تجارب الأدب الذاتية المباشرة . فكثيراً ما شاع بين الناس في عصور الأدب المختلفة أن الصدق في الأدب لا يتحقق إلا إذا كان الأثر الفني للأدب صادراً ومعبراً عن تجربة واقعية مرت في حياة الأدب نفسه أو وقعت له شخصياً . وقد حاول إليوت أن يصحح هذا الخطأ الشائع ، وأن يحطم هذا المفهوم ورغبة منه في الدفاع عن حقيقة ثابتة في عالم الفن عامة . والأدب خاصة : وهى أن الفنان الحقيقي ليس هو الذى ينتظر حتى يعبر عن تجاربه الذاتية المباشرة وحدها ، والفنان الأصيل لا يمكن أن يكتب في كتاباته بألوان التجارب التى تقع لشخصه ، وليس هو الذى يظل صامتا لا ينطق حتى تقنع له حادثة أو تصيبه مصيبة . فلا يصف الحب إلا إذا كبده ولا يصور العذاب إلا إذا عاينه ، ولا يكتب قصة أو رواية إلا إذا عاش جميع تجارب شخصها . ولا يعالج مشكلة اللاجئين الفلسطينيين مثلاً في قصيد أو مسرحية بمجرد أن القدر لم يبدأ أن يجعله لاجئاً فلسطينياً . مثل هذا الأديب أديب محدود يدور فى نطاق ضيق للغاية . لا يستطيع أن يتخطاه أو يتعداه إلى غيره . إنه أديب لا يدرك حقيقة الخلق الأدبى أو ربما يدركها - ولكنه لا يستطيع أن يحقق ما تعنيه الكلمة . إن الخلق الأدبى ليس تعبيراً عما يقع لذواتنا فحسب كما أنه ليس مجرد وصف للواقع الذى نعيشه أو نحياه . إن الفنان الجدير بهذه الصفة قادر على خالق التجربة حتى ولو لم تقنع له ، إنه لا يقتصر على تصوير ما يقع لذاته من تجارب أو أحداث ، ولا يقتصر على خلق ما يحياه وما يأمل أن يحياه وما يعجز عن أن يحياه فحسب ، وإنما يخلق ما يحياه الإنسان أى إنسان فى أى مكان وتحت أى ظروف سواء خضع الفنان لهذه الظروف شخصياً أو لم يخضع لها .

من أجل هذا المفهوم الخاطيء والذي شاع بين الادباء فترة طويلة من الزمن قام أصحاب النظرية الموضوعية في الادب يدافعون عما يسمى بمحيطة الاديب . وعبر إليوت عن هذه الحيدة بقوله « إن عقل الكاتب ليس إلا وسيطاً تمتزج فيه المظاهر والتجارب امتزاجاً خاصاً ، وبطرق لا يمكن التنبه بها . فالعقل الخالق كالمؤثر الكيمياء تدخله تجارب الفنان في الحياة فتتحول إلى مادة جديدة تختلف عما كانت عليه من قبل أما هو فيظل محايداً » (١) ويستطرد إليوت في مقاله إلى أن الكاتب المتطور هو الذي يلزم هذه الحيدة « بل ويعمل على التضحية بالذات من أجلها . بل إن الفنان لا يبلغ درجة النضوج في الخلق الادبي إلا إذا ازداد انفصاله عن ذاته . ذلك أن انفصال الفنان عن ذاته دليل على تمكنه وعلى أنه بلغ خطاً موفوراً من المقدرة الفنية أو ما يسمى بـ *Technique* . وهذه القدرة الفنية في نظر إليوت هي التي تمكن الفنان من الانتماء من محيط الذاتية إلى محيط الموضوعية . أو بمعنى آخر هي التي تستطيع أن تجعل الأثر الفني ينتقل من مجرد التعبير عن الذات إلى مرحلة أبهى وهي مرحلة الخلق والابتكار التي تحتاج إلى مقدرة خاصة ليست في متناول كل من يكتب أدباً . من أجل هذا رأينا الكثير من الكتاب والادباء يهربون من الكتاب افتقاراً لهذه القدرة الفنية أو عجزاً عن تحقيقها .

هذه هي خلاصة لما جاء في مقال الشاعر السافد ، ص ، إليوت متصلاً بموضوعية الادب . ولقد أثار المقال كآرأيت جملة من القضايا الهامة

التي تتصل بذاته الفن وموضوعية . ولعل أهم ما يريد أصحاب الدعوة إلى موضوعية الأدب أن ينبهوا الأذهان إليه شيان: أولاً : هدم المعتقد القديم الذي كان يقول بأن الأدب تعبير عن الشخصية، والذي كان يرى أن الصدق الفني لا يتحقق إلا إذا اعتمد الأثر الفني على تجارب الفنان الشخصية وصدر عنها . وثانياً : تركيز الاهتمام على أن الذي يحدد قيمة الأثر الفني ليس ما يحتويه هذا الأثر من مشاعر ذاتية أو تجارب شخصية ، بل ما يتضمنه هذا الأثر من قدرات فنية ومواهب، أو بعبارة أخرى إن قيمة العمل الفني يجالها العمل الفني نفسه لا شخصية كاتبه . إن العصر الذي أمامنا هو موضوع القيمة الفنية لا الشاعر نفسه ولا حياته، ولا ما يجري في هذه الحياة من تجارب وأحداث .

ومن أجل هذا الهدف الأخر الذي نادى به أصحاب الموضوعية في الأدب جاءت حملة النقد الحديث على الذاتية . واختلط الأمر على الدارسين ، وظن فريق منهم أن الذاتية تهمة . وإذا الكلمة تجد نفسها مرة أخرى محتاجة إلى من ينصفها ويدافع عنها ، أو على الأقل من يرد لها اعتبارها ويحدد لها مكانها في عملية الخلق الأدبي .

ونحن نفهم لماذا يلح أصحاب الموضوعية إلى ضرورة تصحيح المفهوم الذي شاع بين أديباء المدرسة الرومانسية من أن الأدب تعبير عن الشخصية . ونفهم الأسباب التي من أجلها يثور النقد الحديث على مثل هذا المفهوم . لأنها غيرة النقد الحديث على قيمة العمل الفني، وخوفه من أن تحول هذه القيمة عن مكانها فيترك الناقد النظر إلى ما يحتويه الأثر الفني من قيم جمالية وفنية، وينظر الناقد في قدره الأديب على إطلاق معارفه والتعبير عن خيالاته وأحاسيسه . وفي هذا من غير شك خروج عن مهمة النقد الأساسية إلى أشياء

على هامش النقد . فان المضامين التي يحتويها أى اثر فى مها يكن نوع هذه المضامين ، وسواء اكان هذا المضمون فكراً أم فلسفة أم أخلاقاً أم موقفاً نفسياً أم عاطفياً فلا يمكن أن يحتوي على قيمة فى ذاتها . إن قدرة الفنان على مزج كل هذه المضامين وصهرها وتحويلها إلى مادة جديدة وإلى حمل فى موحد هو الذى يحدد قيمة العمل الفنى أولاً وأخيراً : من أجل هذا كان التعبير عن تجارب ذاتية مباشرة ليس معياراً لصدق التجربة وليس وحده دليلاً على تفوق الكاتب ونجاحه، وإنما الدليل على تفوق الكاتب هو قدراته الخالقة.

ليس من الضروري أن يعتمد الفنان على تجاربه الذاتية المباشرة وحدها . فان الاديب الذى يقتصر فى أدبه على إطلاق معاصره وحدها أديب عاجز . أما الاديب الناجح فهو الذى يستطيع أن يخاق بقوة خياله الجوهرى الذى يريد . ولو اقتصر كل فنان على تصوير ما يحدث أو ما يقع له من تجارب لما كتب شيكسبير مسرحياته ، ولما استطاع أن يصور فيها هذا العدد الضخم من الشخصيات الإنسانية التى تضمنتها رواياته . فليس من المعقول أن يكون شاعر مثل شيكسبير قد عاش كل هذه الألوان المختلفة من التجارب ، ولو أضفنا إلى عمره أعمار عشرة من الرجال لما اتسعت حياته لكل هذه التجارب. وما أفقر العبقرية التى تشعر بالحاجة إلى إثارة الألم لى تصوره. لقد قال جورج ديهاى فى كتاب « دفاع عن الأدب » عندما روى لنا قصة « لبيير لويس » عنوانها « الرجل الأرجوانى » . ويرويها الدكتور مندور فى كتابه النقد المنهجى عند العرب حيث يقول : « وهو زوجها فنان لغربى يأخذ بعبد ويكوى صدره بالنار ليراه يتألم فيستطيع أن يلتقط ملامحه المتقلصة ويودعها لوحة زيتية كان يرسمها للشخصية الخرافية شخصية بروميثيوس الذى عذبه الآلهة لأنه سرق النار من السماء وأتى بها إلى البشر . وكان عذابه نيراناً ينهش كبده بالنهار ثم يتركه فيعود كبده

لينمو بالليل وعند الصباح يأتيه النسر ليستأنف النمش . ورسم الفنان اللوحة ولكن الشعب علم بتعذيبه لهذا العبد المسكين فثار وأمت الجموع إلى منزل الفنان لتنتقم منه . ولكن الفنان أطل على الشعب من نافذته وأراه اللوحة فنسى الشعب العبد المعضوب وهمل للفن . ويملق ديهامل على تلك القصة بقسولة العظيم : ما أفقرها عبثية تلك التي تشعير بالحاجة إلى أن تتبرر الآلم بالفعل لكي تصوره (١) .

وما نظن أن هناك ما هو أبلغ من هذه القصة في الدلالة على عجز الفنان الذي يحتاج في خلق فنه إلى تجربة مباشرة أو إلى واقع حتى يشاهده فينقله . إن الفن ليس وصفا لما نراه ، وإنما هو خيال يذيب ويلشى ويحطم لكي يخلق من جديد . كما أن الفن ليس موجودا مع الإطلاق في الموضوع من حيث هو موجود خارج التجربة . ولا يمكن لأي موضوع ما خارج نفوسنا مها كانه قوته أن يكون في ذاته أو بذاته أكثر فنا أو فنية من غيره من الموضوعات ذلك أن أي موضوع لا وجود له وبالتالي لا قيمة فنية له من غير ذات تدركه كما أن الذات لا توجد من غير موضوع يظهرها لذاتها . من أجل هذا كن من الضروري لإزالة التناقض بين الذات والموضوع أن تصبح الذات والموضوع شيئا واحدا ، وهذا هو ما يحدث في مجال ادراك الأشياء وما يحدث كذلك في ذات الفنان عندما يتأمل موضوعا من الموضوعات أمامه ، ويستغرق في تأمله وفي أتمناه هذا التأمل والاستغراق تتم عملية لاشعورية يتحول فيها الموضوع الذي أسدلت عليه العادة والعرف والتقاليد غطاء مميكا . يبدو كما لو كان شيئا جديدا ، شيئا يشهر الدهشة والعجب ، كما لو كان شيئا يراه الفنان للمرة الأولى . عندئذ تتحطم جميع الارتباطات

(١) النقد المذهبي عند العرب ص ٥٨ ، ٥٩ .

التي ارتبط بالموضوع في أذهان الناس ، ولا يبقى إلا ما يضيفه عليه الفنان من روحه وذاته ونفسه . هذه الرؤية الجديدة للموضوع هي التي تمثل فيها عملية الخلق الفني . وهي نفسها التي تلتقي فيها الذات بالموضوع بحيث تصبح الذات موضوعا والموضوع ذاتا ويذول بينهما التناقض من أجل هذا وصف كولردج الرجل المعقري بأنه الذي يلقى ضوءا جديدا على الأشياء فيقول : « من منالم يشاهد الثلج يتساقط على صفحة الميساء آلاف المرات ولم يختتر إحساسا جديدا وهو ينظر إليه بعد أن قرأ هذين البيتين للشاعر بيرز الذين يعبه فيهما اللذة الحسية :

بالثلج الذي يسقط على النهر

فيبدو أبيض اللون لحظة ثم يذوب ويختفي إلى الأبد ، (١).

لعلنا نستطيع أن ننتهي بعد كل ما سبق إلى أن الصراع بين النظريات الذاتية والموضوعية كما يقول هاملتون (٢) صراع لفظي . فحينما تكتمل التجربة الفنية ننسى أنفسنا ويكاد يختفي التمييز بين الذات والموضوع ، وإذا سلينا بهذه النتيجة الأخيرة ومقدماتها فليس ثمة تناقض إطلاقا بين ما يدعو إليه لايوت وأصحابه وبين ما قررناه سابقا من أن الذي يميز الأدب الصادق عن غيره هو فرديته وذاتية . فأصحاب الموضوعية في الأدب لا ينكرون هذه الحقيقة على الإطلاق وإنما هم فقط يصححون بعض المفاهيم القائمة والتي تسمى إلى الفهم السليم لعملية الخلق الأدبي . فان كل ما يهدف إليه أصحاب الدعوة إلى موضوعية الأدب هو أن يؤكدوا حقيقة سبق تقريرها وشرحها وهي التي تقول: بأن عملية الخلق الأدبي

(١) كولردج ص ٨٩ .

(٢) القمر والتأمل ص ١١٧ وما بعدها .

لا تعتمد قيمتها بما تتضمنه من محارب ذاتية ، بل تكتسب قيمتها بما تحتويه من قيم فنية . وليس هناك شيء يحدد هذه القيم إلا ما في الاثر الفني نفسه من خصائص هي نتيجة طبيعية لنسوج العقل الخلاق للفنان وتوافر إمكانياته . وهذه الحقيقة لا تتنافى أصلاً مع الذاتية في الادب التي هي شرط أساسي في كل خلق أدبي . وحتى في هذه النهاية التي يحرص عليها الموضوعيون وهي تفكيك العمل الفني وتحديد قيمته فإن الذي يقوم بهذا قدرات الاديب وملكانه وعبقريته الخلاقه . وكل هذه من صميم الذات . وكل ما في الامر أننا بحاجة دائماً ، ونحن نتحدث عن الفن ، أن نعي هذه المصطلحات الكثيرة التي قد يختلط على الذهن فهمها وبخاصة إذا وجدها تستخدم في أكثر من منطقة واحدة من المفاهيم أو في موضوعات متباينة .

الخلق الأدبي ووحدة العمل الفني

من خلال مناقشاتنا السابقة لموضوع الذاتية في الادب استطعنا أن نلص بعض الحقائق الهامة عن طبيعة الخلق الأدبي . فعرفنا أن الأدب ليس وصفاً أو تعبيراً عن حالات شعورية بقدر ما هو خلق فني تتوافر له شرائط أساسية أهمها : توافر العقل الخالق عند الأديب ونضوجه ووعيه بالتقاليد الأدبية التي انحدرت إليه من الماضي ، وإلمامه بالمذوق وإحساسه بالأهمال الأدبية التي سبقته وعاصرتها . وعرفنا كذلك أن الخلق الأدبي عملية امتزاج كامل بين الذات والموضوع . وأن الموضوع الذي هو في أصله شيء خارج عن الذات يصبح بعد التجربة الفنية مثل قطعة السكر التي تذوب في قذح الماء فتبقى فيه ، وتنتشر في كل ذرة من ذراته - وهي على الرغم من انتشارها في قذح الماء لا يمكن أن يعثر عليها في صورة قطعة من السكر ، لأن قطعة السكر قد اختفت على رغم وجودها وأصبح القذح كله ماء . كذلك الحال في الموضوع أو الفكرة التي يصورها الأديب سوف تختفي هي الأخرى وتصبح بكاملها صورة أو عملاً فنياً ، يصبح من المستحيل بعدها فصل للموضوع أو إعطاؤه قيمة بدون الصورة التي ترمز إليه . والتي خلقها الفنان من ذاته . وعرفنا كذلك بما سبق أن هذه الوحدة بين الذات والموضوع هي الحقيقة ثمرة طبيعية لما يسمى عند النقاد أحياناً بالرؤيا التي هي تصور الفنان للشيء الذي أمامه أو « بالتأمل » الذي هو استغراق الذات في الموضوع وانتشارها فيه ، أو ما يسمى أحياناً أخرى بالخيال أو التمثيل أو التصور أو الحدس وجميعها مترادفات لشيء واحد . ألفاظ تتكرر حين نتحدث عن عملية الخلق الأدبي . لا فرق بين كلمة من هذه وأخرى لأنها جميعها تعود إلى منطقة واحدة من المفاهيم ، ولأنها عند نقاد الادب تعمل مدلولاً واحداً

لا يتغير . وعلى الرغم من تردد هذه الكلمات في مجال الحديث عن الأدب والنقد ، وعلى الرغم من أنها تعود جميعها إلى منطقة واحدة من المفاهيم كما قلنا ، فإن كلمتين اثنتين منها قد برزتا في ميدان الدراسات النقدية وظفرتا بالهيوع بين الدارسين أكثر من غيرهما . وهما كلمتا « الحدس » و « الخيال » . فقد ظفرت الأولى باهجاب رائد من رواد علم الجمال وفلسفة الفن المعاصرين هو الناقد الإيطالي بندته كروتشه صاحب كتاب علم الجمال AESTHETICS ، وبلغ من حماس كروتشه لهذه الكلمة أنه قال أن الاستيلاء على هذه العبارة التي هي « الفن حدس » قد كلفه جهودا جبارة لأنه ، في اعتقاده ، أشبه بالاستيلاء على مرتفع شاق اقتتل عليه طويلا وهو عنده نتيجة ورمز لظفر يناله جيش بعد طول قتال .

ونحن ندرك ما يعنيه كروتشه بهذا الجهد الطويل المبرير الذي يجعله لنفسه ولغيره عندما ينتهي في بحثه إلى أن « الفن حدس » . لأنه يشير بهذا إلى جهود النقاد والكتّاب في مجال الفن والأدب منذ أن جاءنا تعريف أرسطو لفن بأن: تقليد ، وما سار فيه هذا التعريف من مراحل عبر التاريخ ، وما دون في هذا من دراسات وشروح تباينت فيها الآراء وتفرعت فيها البحوث وتلونت بألوان الفلسفات المختلفة . إلى أن جاءنا العصر الحديث فأصبحت آراء أرسطو القديمة نقطة البدء في التفكير المعنى . وبدأت الفكرة القديمة التي أهميت مدة طويلة ، والتي ربما لم تكن واضحة في ذهن أرسطو نفسه بدأت تتضح في المعصور الحديثة بفضل دراسات طويلة مستمرة انتهت إلى تجريد الفن من كل نزعة نغمية أو أخلاقية أو مفهومية ، وذهبت إلى أن الفن صوره خالصة أو حدس خالص . ووضح من كلمة حدس ومن إصرار كروتشه على استعمالها في تعريفه للفن أنه يريد أن يختار الكلمة التي تستطيع أكثر من غيرها أن تعبر

عن مفهومه للفن ، فليس من شك أن كلمة « الحدس » أكثر من غيرها دلالة على الإدراك الطبيعي أو الفطري عند الانسان . وأنها كلمة تنقلنا من مجال المعرفة عن طريق المطلق والعقل إلى مجال المعرفة عن طريق الحدس الذى هو البديهية أو الإحساس الفطري الطبيعي . وبمعنى آخر يريد كروتشه أن يفرق بين مصدرين للمعرفة تأتينا عن طريق الفكر ومعرفة تأتينا عن طريق الخيال . وما دام الفن ينقلنا من المجال الذى يدرك بالمنطق إلى المجال الذى يدرك بالإحساس ، عرفنا لماذا أصر كروتشه على استخدام كلمة « الحدس » ، ذلك لأنه إذا كان الاثر الأخير للبحث الفلسفى أنه « مفهوم » ، فإن الاثر الأخير للعمل الفنى أنه « حدس » .

وإذا كان كروتشه قد استخدم كلمة « الحدس » ، وآثرها على كلمة الخيال فليس لأن إحداها تختلف فى مدلولها العام عن الأخرى ، وإنما لأن كروتشه كما أسلفنا كان حريصا على إختيار كلمة تكون أوغل فى الدلالة على أن الفن إحساس وأنه مستقل عن أية غايه عملية أو نفعية أو منطوقية أو أخلاقية أو فلسفية . إنه قد يتضمن كل هذه المضامين ولكن الطابع الاساسى للفن والاثـر الكلى له أنه معرفة حدسية ، وأن كل ما يتضمنه الاثر الفنى من فكر ومنطق وأخلاق وفلسفة قد تغير تماما عما كان عليه . وتخل عن وصفه الاصلى ، وذاب فى العمل الفنى كما تذوب قطعة السكر فى كوب الماء وبذلك يكون قد خرج عن طابعه الاساسى الذى كان عليه قبل أن يصبح جزءا عن العمل الفنى . وبذلك تصبح المضامين الفكرية أو الفلسفية داخل العمل الفنى أجزاء يحددها الشكل . لأن الشكل هو الذى يحدد قيمة الجزء .

وعلى هذا الأساس لا يمكن أن يكون الموضوع أو الفكرة - أيا كان

نوعها — أو للضمون ، أيا كان شأنه ، أي قيمة مستقلة عن قيمة العمل الفني .
 فنحن عند قراءة قصيدة ما لانتم بموضوع القصيدة لذاته وإنما الذي يهمنا
 هو كيف استطاع هذا الموضوع الذي اختاره الشاعر أن يتحول من مجرد
 موضوع خارجي إلى عمل فني . فقد يتناول شاعر الخريف موضوعا لقصيدته
 ولكن هذا الاختيار لا يمكن أن يحقق قيمة فنية في ذاته ، كما لا يمكن أن
 يكون اختيار الخريف موضوعا لقصيدة ما أبلغ أو أكثر شاعرية من اختيار
 موضوع آخر مثل منازل الفقراء المدقعين مثلا . ولو جاز أن يكون للدوضوع
 قيمة في ذاته لكان همنا من القصيدة المعرفة العقلية عن مسألة أو موضوع ما . ولو
 كان هذا هو هدفنا لكان الأولى بنا أن نستمع إلى مقال على عن الخريف من
 عالم من علماء الجغرافية يحدد لنا فيه صورة دقيقة واقعية عن الخريف في مصر ،
 أو لذهبنا لعالم من علماء الاقتصاد أو الاجتماع لنجد عنده الدراسة الجادة
 لمنازل الفقراء المدقعين وما تحتوي عليه من ظواهر اجتماعية واقتصادية .
 ولاستطاعت هذه المقالات العلمية أن تصل بنا إلى معرفة أدق وأشمل بما يمكن أن
 تقدمه إلينا القصيدة الشعرية .

إن العبرة في النقد الأدبي ليست بالموضوع باعتباره شيئا خارجيا ، ولا بالفكرة
 باعتبارها مجرد فكرة ، وإنما العبرة بما صار إليه الموضوع أو الفكرة بعد أن
 سيطر عليها الشاعر أو الأديب وبعد أن انصهرت في ذاته وبعد أن تحولت إلى
 فن . إن كل موضوع وكل فكرة ليسا إلا مجرد مادة من المواد الخام التي تتحول
 عند تناولها إلى شيء جديد .

وليس هذا الذي نقواه عن الموضوع أو الفكرة في الشعر والأدب خاصا
 بمصر بعينه أو مدرسة أدبية بعينها . فمما تغيرت أفكار العصر وقيمه فلن تتغير

القيم الأساسية للعمل الفني . فقد نرى الأدباء في عصرنا الحاضر يهتمون بعالم الفعل والسياسية ، ويشاركون في أحداث العصر ، ويدعون الى توجيه الأدباء نحو المجتمع ، والى المساهمة بمجهودهم في تغيير الواقع الذى هم عليه . ولكن هذا كله لا يهين أن اختيار موضوع معين يتصل بالسياسة أو المجتمع أو قضية من قضايا الوطن أو مشكلة من مشاكل العصر يعتبر ذا قيمة فنية أو جمالية في ذاته . اننا حتى في عصرنا الحاضر ، وأمام الالتزام الذى ينبغي للأديب اليوم لا نرجع القيمة فى القصة أو القصيدة أو المسرحية الى ما تحتوى عليه من مضامين اجتماعية أو سياسية أو اقتصادية ، وانما نرجع القيمة فى هذه الفنون كلها الى ما حققته من فن . فالموقف الذى يقفه أديب هذا العصر من الأحداث السياسية أو الاجتماعية هو موقف الفنان أولاً وقبل كل شيء . موقف الفنان الذى يرى وراء كل حدث وكل قضية سياسية أو اجتماعية دلالة إنسانية ما بحيث تتحول الحادثة أو القضية المرتبطة بزمانها أو بمجتمع ما الى قضية إنسانية تكتسب الخلود واللازمية عن طريق تأمل الفنان ورؤيته الخاصة .

ولن يتأتى للأديب مهما التزم أن يحقق الإنسانيات وأن يتجاوز بفنّه حدود الزمان والمكان إلا اذا استطاع أن يحول كل ما حوله مهما بلغت أهمية الأحداث التى تحيط به أو الموضوعات التى يعالجها الى فن رفيع . فجميع هذه الموضوعات ليست الا مجرد مناسبات لا ينقلها الفنان نقلاً مباشراً أو علياً . بل لابد أن تتحول الى رموز تمثل غبطة الانسان أو شقاءه ، خيره أو شره .

واللغة هى وسيلة الاديب للتعبير والخلق ، فاللغة هى موسيقاه وهى ألوانه وهى فكره وهى المادة الخام التى مدوى منه كائننا ذا دلائح وصيحات ، كائننا ذا نبض وحركة وحياة ، كائناً خلقه الشاعر أو القصصاوى أو المسرحى من

- ٢٢ -

ذاته . كأننا ذا صوت يحمل صورة . وكما يحمل الحجر صورة نابضة لمثال بارع
فكذلك اللغة في يد الشاعر أو الكاتب قادرة على أن تحمل صورة نابضة حية .
ذلك هو معنى الخلق الأدبي . إنه سيطرة الأديب على اللغة بما يضيفه عليها من
ذاته وروحه .

فقد تخطر الفكرة لك ولغيرك من الناس « وقد يعاني فريق من الأدباء ألوانا
متشابهة من التجارب ، ويقعون على حقائق واحدة » ولكن عبقرية الأديب تتجلى
في الصورة النهائية التي يضع فيها الحقيقة ، وموهبته تتركز في الخطوط التي تآلفت
لتحمل إلى النفوس أدق صورة ممكنة للحقيقة التي عاشها الأديب وأراد أن يكشف
عنها بقطرها .

فحقيقة كوني وكونك كائنين خلقنا من الأرض وإلى الأرض نعود ، وحقيقة
كوني وكونك نرجع في أصول تكويننا إلى حقيقة واحدة قد تراها أنت ويراها
غيرك من الناس « وتستطيع أنت وغيرك أن تمبروا عنها في صورة لانهائية من
التعبير . أما عمر الخيام فقد نظر إلى إبريق الخمر أمامه فقال :

« لقد كان هذا الإبريق شافها مثلي ، وكانت يده هذه يدأ معاينة
الحبيب . »

استطاع إبريق الخمر في هذا الموقف أن يوحى للشاعر بموقف الإنسان
من الموجودات ، كما استطاع أن يمثل أمامه وحده وجود فأصبحت كل
الكائنات والموجودات ترجع في أصول تكوينها إلى شيء واحد . وهكذا
تحول إبريق الخمر من مجرد موضوع خارجي إلى موضوع داخلي بحيث
أصبح الإبريق وكأنه مجرد رمز عن مشاعر محددة وعن موقف إنساني

معين وانتهى الامر بأن أصبح الموضوع ذاتا والذات موضوعا .

فاذا انتقلنا إلى جبران خليل جبران الذي وقف موقفا مغايرا لموقف الخيام في لحظة من لحظات الإلهام وكان جالسا إلى جوار المدفأة في ليلة من ليالي الشتاء البارد فوصف نفسه وهو جالس يستند فيء بقوله:

«حطبة تستند فيء بحطبة»

فليس من شك في أن الفكرتين واحدة عند الفساحين ، وأن الموضوع واحد وأن كلا منهما يكاد يقف من الحياة والوجود موقفا متغابها، على الأقل في تلك اللحظة التي صدر فيها هذا الشعر. ولكن ليس من شك أيضا أن كل شاعر منهما قد عبر عن الحقيقة الواحدة في عبارة تختلف اختلافا كبيرا عن الأخرى، ولو أننا نحكم على الخلق الأدبي لمجرد الفكرة التي ترمى إليها المبدعان لا نهضنا المتأخر منهما بالأخذ من السابق. وإكان هذا الحكم يعتبر حكما عقليا خارجا عن نطاق المجال الفني.

وإذا تركنا الخيام وجبران وانتقلنا إلى شاعرين آخرين هما حافظ وشوقي ووقفنا وقفة أمام رثاء كل منهما لسعد زغلول ، ونظرنا إلى لغة كل منهما في التعبير عن موقف واحد هو رثاء سعد، لأدركنا كيف يتباين الخلق الأدبي من شاعر إلى آخر تبائنا واضحا يرجع إلى طبيعة الشاعر نفسه وقدراته الفنية ومدى سيطرته على تجربته وتمكنه من عناصر فنّه . ولناخذ الآن المقطعين الأولين من قصيدتي حافظ وشوقي في رثاء سعد. يقول حافظ:

إيه يا ليل هل شهدت المصايبا كيف ينصب في النفوس الصبايبا
بلغ المشرقين قبل انبلاج الصبح أن الرئيس ولي وغصايبا
وانسح للسيارات سحدا فسيحا كان أمضى في الأرض منها شهايبا

قد ياليل من سوادك ثوبا الدرارى والضحى جلبابا
وانمىج الحالكات منك نقابا واحب شمس النهار ذاك النقايا
قل لها غاب كوكب الارض في الارض فغيبى عن السماء احتجابا
ويقول شوقي في نفس المناسبة :

شيعوا الشمس وما لوا بضحاها وانحنى الشرق عليها فبكها
ايتنى في الركسب لما أفلت يوشع « ميت فنادى فثناها

الموضوع في النصيدين واحد ، المناسبة واحدة ، وهى موت سعد ،
والعاطفة التى حركت الشاعرين واحدة وهى عاطفة الحزن فسكلاهما محزون
لموت سعد ومع ذلك ~~لا~~ الموضوع ولا المناسبة ولا عاطفة الحزن وحدها بقادرة
على أن تحدد للقيمة الأخيرة للفصيحة . إن العلاقة التى تقف بين اللغة وبين
التجربة الشعورية ، والفروق الدقيقة التى نهأت من هذه العلاقة هى التى تحدد
قيمة العمل الفنى ، فقد يستمع القارىء إلى صوت حافظ وهو يشهد أبياته هذه
في رثاء سعد ، وقد يحس لأول وهلة بما تنطوى عليه الأبيات من طبيعة خاصة
تمثل في قدرة حافظ على إثارة الانفعال بما يمتلك من عاطفة جياشة وبما تشهده
المأساة في صدره من لوعة وأسى ، فإذا هذا الحدير من الخواطر المتدفقة . وإذا
هذا الخناس ينتقل من الشاعر إلى المستمع فيجد الأخير نفسه مدفوعا إلى
الانفعال بالموقف والتأثر به . على أن العدوى التى انتقلت من الشاعر إلى
المستمع أو القارىء ، وهذا الانفعال الذى سيطر علينا عند سماع أبيات حافظ
ليس هو في ذاته صاحب القيمة في العمل الفنى الذى أمامنا . إذا إن الطبيعة
الخاصة القادرة على أن تنمى بالموقف ، وأن تنقل إلى الأذهان أدق المشاعر
وأخص الإحساسات التى يحش بها صدر الشاعر عنصر هام وضرورى في كل

عمل فنى، ولكن هذه الطبيعة القادرة على أن تتحمس وتتفعل لن تكون لها قيمة بدون قوة الابتكار الأدبى، تتمثل فى القدوة على خلق لغة تجعل الإيجاء اللفظى من القوة والبطورة وبعد المدى والحيوية والسدقة بحيث يحقق ما يحقق من قيمة .

ولقد استطاع حافظ أن يختار من عناصر اللغة ما يحقق هذا الحماس فالخزون عند حافظ يختلف عند شوقي، فبينما يلجأ حافظ إلى تفجير الأسى باختيار هذا الأسلوب الذى يحسد المصاب تجهيداً (ينصب فى النفوس انصباباً)، والذى يلتبس من عناصر الأداء القوي ما يعينه على التعبير عن الظلمة الشاملة التى همت الكون، أو التى ينبغى أن تهمه، فهذا الليل الذى يتاديه لابد أن يهتز حول المصاب . ومن ثم لابد أن يمتد سلطان الليل فلا يطلع النهار - وحتى إن جاز للنيرات أن تطلع فلن تملأ الدنيا ضياء لأن الذى يملأها ضياء قد مات. فقد تطلع الهموس والاقار ولكننا لن نرى شمساً وأقاراً . ذلك أن الكون كله . منذ مات سعد ، قطعة مظلمة من السواد الحالك. وهكذا يخلق الشاعر سواد قلبه على الوجود كل الوجود .

ولكن هذا المصور الذى انتهى إلينا كيف تأتى؟ وبأسى نوع من الألفاظ استعان؟ إذا تأملت الأبيات من جديد فسترى أن الشاعر قد استغل اللغة من جانبين هامين : الأول: ما اختاره الشاعر من لفظ قادر على إشاعة الظلمة المسيطرة على نفسه . والثانى: قدرته على استخدام لغة درامية انفعالية قادرة على أن تبلغ درجة عالية من الحماس . وأن تنقل هذا الحماس إلى الغير . فمخاطبة الليل على هذه الصورة واستخدام فصل الأمر والإلحاح عليه مرة بعد أخرى يدل على أن الأسى الذى يغمر قلب الشاعر لابد أن ينطلق فيغمر الكون كله . بل لابد أن يخرج من مجال القول إلى مجال الفعل . فلا يبقى الأسى فى داخله

هو بل أسمى يملأ العالم بأسره . وليس فعل الأمر في مطامع كل بيت إلا نوعاً من
حماسة قلب تجدد الهفء في هذا الأسلوب .

بلغ المشرقين قبل انبلاج الصبح أن الرئيس ولي وغابا
وانع للنهرات سهداً فسهداً كان أمضى في الأرض منها شهاب
قل لها غاب كوكب الأرض في الأرض فغيب عن السماء احتجاباً

وهكذا ترى أن اللفظة بالفاظها وموسيقاها وعاطفتها هي التي حددت ملامح
القطعة وهي التي أكسبتها هذه القيمة أو تلك وهي التي جعلت أبيات حافظ تتخذ هذا
الاتجاه دون سواه : اتجهاء التأثير الرمزي عن طريق الصورة ، والعاطفي عن
طريق قدرة اللفظ على إثارة الانفعال .

فاذا انتقلنا إلى أبيات شوقي رأينا أنفسنا أمام روح أخرى مختلفة ، واتجاه
خاص إيمانية أخرى تستعين بالأسطورة ، ولكنها تختار من اللغة جوانب جديدة من
التعبير والإيجاز . ونقف بنا من المأساة موقفاً مختلفاً : لقد كان شوقي في لبنان
هذه موت سعد ، وجاءه النبا المفجع وهو مغترب عن وطنه ، فعجز ذلك في
نفسه وشق عليه . وكان يتمنى لو أمد الله في أجل سعد حتى يراه قبل موته
ولكن المنية عاجلته فلم يستطع أن يحقق أمله . ومن ثم فقد كان لموت سعد أثر
مضاعف في نفس شوقي : أولاً: حزنه لموته ، وثانياً: تلقيه النبا وهو بعيد عن
وطنه . ولقد عبر شوقي عن هذين المعنيين في مطلع قصيدته عندما قال :

شيعوا الشمس ومالوا بضحاها ودنحى الشرق عليها فبكاهما
ليبقى في الركب لما أفلت يوشع ، همت فنادهى فثناهما

منذ الكلمة الأولى يحس شوقي بما أحسه حافظ من أن كوكباً من كواكب

المهداية قد غاب بمسوت سعد ، وأن النور الذى كان يملأ الشرق قد مال إلى الغروب . وإذا كان حافظ قد لجأ إلى التأثير من طريق تفجير اللفظ الذى كان يطاير من صدره كما يطاير الشرر من البركان الهائج، فقد كان شوقى أكثر هدوءاً وأقدر على السيطرة على انفعالاته فلم يلجأ إلى الحساس ولم يستعن باللغة التى تخلع القلوب مولا ، وإنما أراد أن يميز فى غير هيجان فاستعان بموسيقى هادئة، وأحاطه البحر الذى اختاره وزناً لقصيدته على بلوغ هذا الإحساس الهادئ . فإذا كانت أبيات حافظ قد جعلتنا نركب موجاً كالجمال ، واستكننا قلب العاصفة فقد جعلت بنا أبيات شوقى فى رورق حزين تحده أنغام تبلغ الإنارة بهدوئها أكثر مما تبلغ بصخبها وحدتها .

ففى البيت الأول أوقفنا الشاعر أمام الشرق العربى كله الذى تجمع لأشيع جنازة سعد فى انحناء بالغة الحزن تشيع فيها الهيبة والوقار من جلال الرزء ومن فداحة المصائب . فلم يضيع الشرق سعدا حين شيعه وإنما شيع الشمس ومال بضحاها . على أن الذى أكسب الصورة روحها ومنح الموقف هيئته تلك العلاقات التى تألفت من كلمات البيت التى تجلس فى هذا الاستهلال المباشرى بساطة وإيجاز . وفى التلاؤم فى النغم بين شيعوا ومالوا وبين انحنى الشرق عليها وبين ضحاها وبكاهما . هذا التلاؤم لا ينصرفه تأثيره إلى العلاقات الصوتية وحدها . وإنما ينصرف إلى مدى تفاعل هذه الأصوات بالإحساس العام الذى ينتهى إليه البيت ، وبحركة الموجة الهادئة التى تخطو خطوات منتظمة فى غير عجلة وفى نغم موقع .

فإذا انتقلنا إلى البيت الثانى نجد شوقى يستعين بمهارات أخرى فينقل إلينا موقف يوشع الذى طلب من ربه أن يؤخر له غروب الشمس فاستجاب له .

فليت شوقى استطاع ما استطاعه يوشع حين همت الشمس بالغروب فنادى ربه
فاستجاب له وثناها عن المغيب. استطاع شوقى بهذا الموقف المقتبس من التاريخ،
والذى أفتته به ثقافته أن يعبر عن حسرتة لاغترابه وحرمانه من تهيج جواز
سعد . ومن جزعه لفراقه ، ومن إدراكه لمدى ما يتكبده الشرق من خسارة لموت
سعد . تلك الحسارة التى تحتاج إلى معجزة تؤخر موته لحاجة البلاد إليه .

كل هذا الإحساس لم ينبع صدقة أو احتياطا ، وإنما أطلته عبارات شوقى فى
البيت الثانى « فبلغت هذه الفكرة والثقافة والموسيقى شأنا عظيما . إنها قدرة
شوقى على السيطرة على عناصر الغصة » وعلى توقيع أنغام ساحرة من حروفها
فقد كان هذا وما يزال حاملا أصيلا من عوامل مهارته الفنية . فليس من شك فى أن
شوقى حازف قادر على أن يطوع اللغة لمسا يهواه من أنغام . وقد تجلت هذه
المهارة فى البيت الثانى كما تجلت فى البيت الأول ويكفيك أن تقرأ مرة أخرى
لترى كيف استطاعت ألفاظ مثل « أفلى » فى الشطر الأول ، و« همت » فى الشطر
الثانى « وكلما مثل نادى فثناها ، ثم تكرر الأفعال الماضية الثلاثة الواحد وراء
الآخر فى قوله همت فنادى فثناها . يكفيك أن تميد قراءة هذا ترى إلى أى حد
استطاع شوقى أن يبرز شعور الهمسة والجزع والحسرة التى كان يستشعرها وقد
جاءه نعى سعد فلم يجد من وسيلة للتعبير إلا أن يوقفنا أمام هذا الإبهال الذى
يتم له يوشع فى ضراعة وإشفاق وقد أوشكت الشمس على الغروب يستصرخ ربه
أن يؤخر له غروبها . هذه الهمسة وهذه الضراعة وهذا الإشفاق وذلك الجزع لم
يكن ليبرز إلا من تكرار هذه الأفعال الثلاثة الواحد منها وراء الآخر على هذه
الصورة التى جاءه فى البيت الثانى وبهذه الموسيقى .

هــ فنادى فثناها

ألسف تشعر عند قراء الكلمات الثلاث الأخيرة بأن حدثاً جليلاً هم أن يقع ولا بد من تفاديه بأى ثمن . ثم أليس العطف بالغاء بين هذه الأفعال هو الذى منحنا هذا الإحساس ؟ وهل من سبيل إلى النجدة إلا بمعجزة ؟ أهم لا بد من معجزة حتى نمنع الكارثة أو نؤجل وقوعها .

هذان المثلان من شعر حافظ وشوقي يدلان على أن اهتمامنا بالشعر ليس اهتماماً بالموضوع فى ذاته وإنما اهتمامنا منصب على لغة الشاعر والفاظه وطريقة صياغته لها ومدى سيطرته على لغته وتجربته بما فيها من أفكار وأصوات وصور وعواطف .

ولو أنك تأملت هذا الرثاء الذى رأيته فى أبيات حافظ وشوقي برثاء أبى العلاء المسمى للفقيه الحنفى فى قصيدته الدالية المشهورة التى مطلعها :

غير مجدد فى ملهى واعتقادهى نوح باك ولا ترنم شادهى

لأمكنك أن تدرك أن موضوع القصيدة ليس هو الذى يحدد قيمتها فى النهاية . ذلك أن موت الفقيه الحنفى بها كان تأثيره ليس هو الذى يمنح القصيدة قيمتها . وإنما الذى يرتفع بالشاعر إلى مستوى التجربة ومستوى الفن العالى هو القصيدة ذاتها ، تلك التى استطاع فيها الشاعر أن يخرج من حدود المناسبة الجزئية التى هى موت صديقه الفقيه الحنفى إلى مجال أرحب وأبعد ، وذلك بتصوير موقف الإنسان من الموت على هذا النحو الذى صور به . وذلك عندما يبرز لنا رؤيته للبشرية منذ آدم إلى اليوم فى صورة الفريسة العزلاء المنهزمة المغلوبة على أمرها أمام قوة قاهرة لا تملك لها دفعا .

هير مجد في ملق واعتفادي نوح باك ولا ترنم شادي
أبكك تأسك الحماة أم غنت على فرع غصننا الميادي
صاح هذي قبورنا تملأ الروحــــــــــــب فأين القبور من عهد عاد
خلف الوطء ما أظن أديم الأرض إلا من هذه الأجساد
وقيح بنا ، وإن قدم العهد هوان الآباء والأجداد
مر أن استطعت في الهواء رويدا لا اختيلا على رفات العباد

ألس ترى أن أبا العلاء ، وإن كان يرى الفقيه الخفي ، قد انتقل إلى قضية
إنسانية عامة تمس وجه-ودنا في الصميم ؟ ثم ألس تستشعر مأساة الإنسان من
الاستفهامين الأول والثاني ، وفيما يناشدنا به الشاعر في البيت الثالث حين يهيب
بنا أن نترفق في السير على الأرض . فما كل ذرة من ذراتها إلا قطعة (حية) من
أجساد آبائنا وأجدادنا تراكم حتى غاص بها الكون ، وحرى بنا ألا نستبين
بأقدار آبائنا وأجدادنا منها قدم العهد ، ومها طال بيننا وبينهم البعد .

وقد بلغ من عميق شعور أبي العلاء وشدة إحساسه بقسوة الموت وفظاعته
وبشاعة النهاية التي تترصدنا جميعا ، وإشفاقه على الإنسان من هذه النهاية أن يرى
أديم الأرض هذه الرؤية التي تصوره لك أجزاء من أجساد حية لا ميتة يؤذيها
ويحط من أقدارها أن تطأ الأقدام على بقاياها . على أن في الرؤية التي أحسها
أبو العلاء للموتف ما يتجاوز كل ما قلناه ، فإن فيها قدرة عجيبة على أن تثير فينا
ما يجعل أجسادنا تنفهم حين نرى الأرض وقد تحولت إلى موتى ، على هذه الصورة
التي نجحت في إشاعة الذعر في نفوسنا ، حين استطاع الشاعر بقوة خياله أن يجعلنا
نسير على أكدام من أشلاء موتانا .

وقد لجأ في كل هذا إلى أسلوبه الساخر المنطوي على يأس ومرارة وقنوط .
وانظر إلى السخرية الممزوجة بالمرارة التي تنقلها الينا لغة أبي العلاء وبراهمه في
استخدام عناصر الصياغة وما تحمله علاقات الالفاظ من تأثير في الآيات الثلاثة
الآخرة حين يقول:

خفف الوطء اما أعلن أديم الأرض إلا من هذه الأجساد
وفيق بنا، وإن قدم العهد، هو أن الآباء والأجداد
مر إن اسطعت في الهواء وريدا، لا اختيلا على وفات العباد

ومن هنا يتضح لك كيف تحول موضوع موت الفتنية الخنفي عند أبي العلاء إلى
رمز يمثل تماسة الإنسان ومأساته . وأن الحدث في ذاته مهما بلغت أهميته ليس
إلا مناسبة يتفجر منها الإحساس ، ثم يتحول الحدث بقوة قادر إلى فن وفيص
يتجاوز حدود الزمان والمكان .

من هذا التحليل السابق لبعض هذه النماذج القصيرة من شعر الخيام وجبران
وحافظ وشوقي وأبي العلاء نتضح لنا جملة حقائق عن طبيعة الخلق الأدبي يحسن
بنا أن نجعلها لك في النقاط الآتية :

أولا : إن كل عمل فني شعرا كان أم نثرا لابد أن يشطوي على حقائق نفسية
أو كويية أو اجتماعية أو فلسفية . وأن هذه الحقائق ليست لها قيمة فنية ذاتها،
كما أن أي مضمون داخل العمل الفني مهما تكن أهميته لا يمكن أن يكون ذا قيمة
فنية في ذاته ، بل تظل كل هذه الحقائق والمضامين موضوعات خارجية حتى تنتشر
الرؤية الشعرية في جميع أطراف العمل الفني وتسرّب إليها جميعا ، وعندئذ لا يصبح
المضمون الفكري أو الفلسفي أو النفسي مفهوما خارجا عن نطاق العمل الفني . بل

تذويه كل أجزاء للعمل الفنى ويرتبط بعضها ببعض الآخر كما تذوب قطعة السكر فى كوب الماء ، فتتحول على الرغم من وجودها ، عن طبيعتها الأولى ، وتصبح جزءا ملتصقا بالكل لا يمكن فصله .

ثانيا : إن اللغة هى المادة الأولية للأدب ، شعرا كان أم نثرا . وأن استخدام الحياة اليومية لغة واستخدام العلم لها يختلفان اختلافا أساسيا عن استخدام الأدب لها . فبينما تكون اللغة فى الحياة اليومية لغة اصطلاحية . تكتفى بمجرد نقل الفكرة أو الإشارة إلى الصورة المادية أو الواقعية لشيء فإنها فى الشعر خلق فنى تتحول فيه اللغة إلى رموز تصور حالة الأديب الباطنية وتعبّر عن تجربته ، فهى ليست هنا وسيلة للتخاطب وحيلة شائعة متداولة وإنما هى لغة معقدة بالتجربة قادرة بحسب سياغتها أن تحمل رؤية الشاعر للوجود عن طريق عمل فنى متماسك موحد .

ثالثا : ليس هناك موضوعات يمكن أن تكون شعرية بطبيعتها وأخرى خارجة عن نطاق الشعر . فالشعر كما يقول سبندر ليس فقط مجرد تصوير لحظة أحمرار وجنات الحببين أو رؤية جمال الزهرة أو روعة لون الغروب ، بل الشعر هو الذى يمتد سلطانه فيشمل الحياة بأسرها ، بل وما بعد الحياة . هو ذلك النهر الهائل الذى يروى الحياة كلها لا يحتقر الضئيل الفنى وإن كان يتجاهل التساهل . (١) ومن ثم لا يصح أن تكون منطقة البحيرات فى شمال إنجلترا على روعتها موضوعا أصح للشعر من القمامة الملقاة فى الطريق أو من دودة الأرض التى اتخذها الشاعر ميخائيل نعيمة موضوعا لقصيدة (٢) .

(١) الحياة والشاعر

(٢) خمس الجفوف من ص ٧٤ إلى ص ٧٧ .

رابعا : يتركز الخلق الأدبي والابتكار الفني في مدى سيطرة الأديب أو الفنان على عناصر لغته، واستثمار خصائص الألفاظ وعلاقاتها وما توحى به من ارتباطات ومن قرائن . ولقد حدث في تاريخ الآداب في عصورها المختلفة أن اتخذ الشعراء في رواياتهم وقصصهم وقصائد م موضوعات واحدة . فموضوعات شيكسبير شبيهة بموضوعات بوكاشيو . وقصة فارست لجيته لما أصول عند مارلو ، ومآسى واسين ترجع إلى كثير مما قال ايروبيدس ، والكوميديا الإلهية لدانتى تعاهد رسالة الغفران لابن العلاء المروسي . ومع ذلك فإن الابتكار الفني متحقق عند هؤلاء جميعا . كما أن امتياز كل واحد من هؤلاء وعبقريته إنما تلمس في الروح التي تشكلت وتميزت واختلفت عن مثيلاتها ، والتي صاغها الشاعر صياغته الخاصة التي حملت الكثير من شخصيته وخياله وقدرته على الخلق . ومن ثم فإن الفن لا يكون في الهيكل العام للفكرة أو الموضوع وإنما يكون في الملامح الدالة الموحية التي ارتسمت على وجه هذا الكائن الأدبي أو ذاك ، والتي خلقتها علاقات اللغة ودلالاتها بفضل خصائص صياغتها وبفضل ملكة الخيال التي تستطيع أن تحصل من اللغة والفكر والعاطفة والصورة والموسيقى وغير ذلك من عناصر العمل الفني وحدة متكاملة وعملا فنيا . على أن ملكة الخيال هذه تحتاج وحدها إلى بحث حتى يتأتى لنا أن نخرجها من مجال التجريد إلى مجال التحديد .

الخيال

لقد أشرنا في الفصول السابقة إلى كلمة الخيال في أكثر من موضع « وذلك لارتباط الكلمة ارتباطاً وثيقاً بالنظرية الأدبية » وبكل ما يتصل بمجال النشاط الفنى والأدب . على أن كل ما ذكرناه الآن لم يحدد بعد معنى الخيال ولم يوضح أثر هذه الماكنة فى خلق العمل الفنى وعلاقته بالصورة الشعرية ثم الدور الذى يؤديه فى تحقيق الوحدة الموضوعية للعمل الفنى . وهذا ما ينبغي أن نحاول بيانه الآن .

إذا كنا قد قلنا من قبل بأن الفن حمىس كما قال كروتشه « وأنه أثر من آثار الخيال كما قال كولردج ووردزورث وغيرهما ، وإذا كنا قد جردنا الفن من كل أثر نعى قلنا إنه مستقل عن الغايات الخارجة عن طبيعته كالفيايات الاجتماعية والأخلاقية والعملية والسياسية « وإذا كنا قد ميزناه عن كل ما يسمى بالعلوم والأخلاق والأفظة والمنطق ، وإذا كنا قد آثرنا أن نقول فى نهاية الأمر إن الفن صورة . فماذا نعى بعد هذا ؟ هل نعتبر الفن مجرد أحلام وأوهام « وأنه عالم من الصور الخالصة المجردة التى لا رابط بينها أو مجرد شطحات مفرطة فى التورم والتحويل ؟ لو صح هذا المعنى لكان الفن مغامرة تسلينا وتزجى فراغنا ، ولكانه الفن أحلاماً مفككة ، ولكان نوعاً من مشاهد تتعاقب فيها الصور الواحدة وراء الأخرى ، كما يحدث أحياناً فى بعض قصص المغامرات التى نرحب بمشاهدتها فى لحظة من لحظات الكسل العقلى والفكرى ، حيث يحلو لنا أن نجلس فى استرخاء هذب يوم حافل بالأعمال ، فنشاهد ما يدور أمامنا من صور هذه المغامرات على شاشة التليفزيون ، لحاجتنا الطبيعية إلى إراحة أعصابنا المرهقة بالعمل .

إننا حين نزع أن الفن صورة أو حمىس فليس معنى هذا بطبيعة الحال

أما نقوم بالعمل الفنى ونحن نيام ، أو أننا ندج الصور تتعاقب فى الذاكرة على غير نظام ، وهل هناك ما هو أدنى إلى العقم والعبث كما يقول كروتشه من أن نحلم والأعين منا مفتحة فى هذه الحياة التى لا تقتضى منا أن تكون الأعين مفتحة فحسب ، بل تقتضى كذلك أن يكون العقل مفتحاً ، وأن يكون الفكر يقظاً قوياً ؟ (١).

من أجل ذلك كله فطن كروتشه عند تحديده للفن بأنه حـدس أو صورة أو خيال أن يتدارك نفسه فيميز بين الصورة الخالصة والصورة غير الخالصة . أو بمعنى آخر يتساءل عن الدور الذى يمكن أن يحتله فى الفكر عالم من الصور الخالصة المجردة من الفلسفة أو التاريخ أو الدين أو العلم أو الأخلاق أو الالدة . ووجد نفسه مضطراً أن يزيل اللبس عن مفهومه المجلد فقال : إذا كان الحدس يمنح إلى إيجاد صورة ، لا كتلة غير منسجمة من الصور ، فينبغى أن تدور الصورة كلها حول مركز واحد . وذلك تمييزاً للحدس عن نزوات الخيال . على أنه من الواضح أن جمع الصور والتخيير بينها ، وضما بعضها إلى بعض فى عمل فنى ، كل ذلك يفترض أن يكون الفكر متمتعاً بملكة الإبداع (٢) . وبهذا استطاع كروتشه أن يزيل اللبس أو الغموض الذى قد يعترى بعض الأذهان عند تصورهم لكلمة الحدس أو الخيال . وأنه على هذه الصورة أبعد ما يكون عن معنى التوهم والنهويل أو التخيل الجامح المفكك الذى هو مجرد جمع بين أفكار لا رابط بينها .

وارتباط الخيال بالوهم والخلط بينهما والخوف من حريته وانطلاقه وجموحه قد لاقى كثيراً من اهتمام الدارسين عبر العصور . وذلك باختلاف اتجاهات الأدباء وطبيعة العصر وقيمه الفنية . فالمرروف أن قدماء اليونان قد اهتموا بكلمة الخيال ، ولكن اهتمامهم بهذه الكلمة كان مقيسداً بعقيدتهم بأن

(١) المجلد فى فلسفة الفن ص ٤٠

(٢) المرجع السابق ص ٤٧

الهمراء (مقبوعون) وأن أرواحا معينة تنبهم ، وأن هذه الأرواح قد تكون شريرة وقد تكون خيرة . يتضح لك ذلك عما قاله سقراط من أن الخيسالي نوع من (الجنون العلوي) واستمر هذا الاعتقاد سائدا عند أفلاطون الذي كان يؤمن بأن الإلهام ضرب من الجنون تولده ربابة الشعر أو الخنثى في نفس الشاعر . وعلى الرغم من أن أرسطو قد أشار إلى ملكة الخيسالية في أكثر من مناسبة من كتابه الشعر ، وأنه أرجع إليها القدرة على الجمع بين الضرر وفي رد العمل الفني إلى الوحدة في المأساة (١) فإن مجمل القول أن الإغريق كانوا أقرب إلى المبدأ الذي يتخذ من الحياة موافقها التي تقنع العقل ، ويتناول جوهريات الحياة وكمياتها الدائمة الثابتة في كل بيئة وكل زمان حتى تكون في متناول إدراك كل العقول . كما أنهم تفروا بوجه عام من كل ما هو شاذ أو جامع في الخيال . وعلى الرغم مما كان لديهم من ثروة في الأساطير التي كانت زادا لا ينضب لسكل مسرحياتهم وملاحمهم ، وعلى الرغم من أنهم تميزوا بالوضوح والاعتزان بحكم ملكاتهم فلا يطفى العقل البارد على العاطفة المدركة ، فقد كانوا أكثر تمسكا راهتماما باكتشاف الكميات التي تحد بطبيعتها من انطلاق الخيال . والتي تصور عالمها خلقيا ثابتا وحاملا لهذا الطابع على مر العصور والاحساب على أن تكون هذه الكميات منقولة في أسلوب يتسم بالوضوح المباشر بحيث يدرك الجميع .

وقد تبعت المدرسة الكلاسيكية هذا الاتجاه ، ونادت بالحقيقة وحدها وجهتها هذا الأدب والفن ، وتضاءلت قيمة الخيال . وظنه نقساد تلك المرحلة نوبا من الجنون ، ووصفوه بأنه ملكة فوضوية لا تخضع لسلطان العقل . وقد

(١) راجع صفحات ١٣ ، ٣٠ ، ٣٣ من الشعر لأرسطو ترجمة عبد الرحمن بدوي .

تذهب بنا إلى حال من المذيان والخطأ . وأن إطلاق العنان لمثل هذه المسلكة من شأنه أن يتيح للقوى الخفية الحبيسة في أحماق النفس الإنسانية أن تعمل عملها في غير ضابط فينتشر في نفس الإنسان العاقل كل ما ينافي العقل .

ولم تقف حملة النقد على ملكة الخيال عند أنصار المدرسة الكلاسيكية وحدها بل تعدتهم إلى أنصار النيوكلاسيكية . فقد كادت تتقدم قيمة الخيال عند جونسون^(١) . ورأينا ناقدا آخر مثل هوبز ينادي بأن العقل وحده هو جوهر الشعر . وسبقها ديكرت فهاجم الخيال، ثم وصفه دريدن بأنه تلك الملكة الفوضوية التي لا مراعى قانونا ، والتي هي أم الجنون والأحلام والأوهام والخي^(٢) .

وواضح من هذا الاتجاه الكلاسيكي والنيوكلاسيكي أن يكون مدار القيمة في العمل الأدبي في معرفة أصول الصنعة الفنية وإجادتها ومراعاة تطبيقتها بوعى كامل . وأصبح هدف الشاعر ينحصر في الاهتمام بالأسلوب أو الشكل الذي تنصب فيه الحقيقة . ومن ثم كان لابد أن تغطي الصنعة الخارجية والأسلوب الشعري والمحافظة على تقاليده وأصوله بالمقام الأول عند نقاد هذا العصر . وعناية النقد بالشكل على هذه الصورة أدت إلى تقديره منفصلا عن المضمون .

على أن النظرة إلى الخيال قد بدأت تتغير من أواخر القرن الثامن عشر ومطلع القرن التاسع عشر ، وذلك بعد أن تزايد الاهتمام بالعاطفة عند النقد ، وبعد أن أدركوا أهمية هذا العنصر في الشعر ، فرجعوا إلى تعريف أرسطو

(١) دكتور سمويل جونسون أشهر نقاد القرن الثامن عشر من (١٧٠٩-١٧٨٤) .

(٢) أنظر ص ٤٨ = ٤٩ من كتاب كولردج للدكتور محمد مصطفي بدوي .

للأساسة ، وأخذوا يحددون ما يعنيه بتعبير الحروف والشفقة ، عندما وضع تعريفه المشهور لوظيفة المساسة . وازدادت حركة النقد الأدبي نشاطا فأثمرت كثيرا من الدراسات التي تتناول موضوعات النقد اليوناني القديم . وبدأ يترأى للنقد نتيجة لهذه الدراسات أن فى الفن المسرحى بخاصة والشعرى بعامة خصائص وصفات تتجاوز ما نصصه عليه قواعد النقد القديمة ، وما كان متداولاً ومعروفاً عند الكلاسيكيين والنيوكلاسيكيين . ورأى النقد الانجائزى فى روايات شكسبير ما يبرز الخروج على هذه الأصول القديمة . وانتهى فلاسفة ونقاد القرن الثامن عشر بعد أن نافقوا أصول الكلاسيكية إلى الخروج على كثير من أصول المسرح الكلاسيكى ونقلياته . فقد أثبت لهم مصرح شكسبير أن لمبقرية الشاعر من الطاقات والقدرات ما تستطيع به أن تخلق أروع الأعمال المسرحية دون معرفة بالكلاسيكية ، ودون الخضوع للأصول والقواعد التى يظن أنها للضمان الوحيد بلوغ الأدب التمثيل مستوى الكمال .

ومن أهم الأصول التى تزعزع بنياتها نتيجة لهذه الثورة الجديدة موضوع الوحدات الثلاث : وحدة الزمان ووحدة المكان ووحدة الموضوع . فقد كان الكلاسيكيون يرون أن تتركز أحداث المسرحية فى زمن محدود بأربع وعشرين ساعة . فهاجم النقاد هذا المبدأ ورأوا أنه إذا كان المسرح مرآة للحياة ومحاكاة لها كما يقول أرسطو ، فأرلى به أن يتنازل عن هذا التحديد الصعكى للزمن الذى تستغرقه أحداث المسرحية ، فضلا عن أنه ليس محاكاة آلية للحياة ، بل قد يكون تأليفا بين عناصرها المتباينة والمتداخلة والمشتبكة . وليس يضير الأدب والمسرح فى شىء أن يجمع مشاهد المسرحية المتباعدة فى الزمن والمختلفة فى المسكان فى عمل فنى واحد مادام يحقق ذلك أغراضا فنية تعين الشاعر على الوصول إلى ما يهدف إليه . كما ثاروا على وحدة الموضوع ، فقد استبان للنقد الأوروبى فى القرن الثامن

هش أن مسرحيات شيكسبير قد استطاعت رغم عدم التزامها بالموضوع الواحد أن تحقق المستوى الكامل للمسرحية . فتعددت فيها الموضوعات الثانوية والعقد الثانوية ومع ذلك فقد زادت بها هذه الموضوعات الثانوية قوة وتماسكا لأنها وثيقة الصلة بالموضوع متممة له بل وموضحة لكثير من جوابه (١) . فالعقدة الثانوية عند شيكسبير إما أن تكون مباينة أو مطابقة لمشروع المسرحية الأصل . وقد استطاعت في كلتا الحالتين ألا تقصر بالحبكة العامة بل على العكس استطاعت أن تقوى من الأثر النهائي وأن تسهم في تدعيمه . ومن ثم حلقت (وحيدة الأثر العام) محل وحدة الموضوع (٢) .

ومن الآن سنالكلاسيكية الأخرى التي أضعفت في القرن الثامن عشر مبدأ فصل الأنواع . فقد كان يحرص أنصار المذهب الكلاسيكي على أن يميزوا المسرح بين التراجييدي والكوميدي . استنادا على المبدأ القائل بأن المسرح محاكاة لأحداث جادة نبيلة تستمد موضوعاتها من حياة الآلهة وأنصاف الآلهة والنبلاء . وإما لإهمال ضاحكة ساخرة تستمد موضوعاتها من حياة السب . ومن ثم جاء تقسيمهم للمسرح إلى المأسا الفاجعة والملاهي الصاخبة ولا شيء غير هذا . وكان هذا التقسيم الذي يقوم على مبدأ فصل الأنواع من المبادئ التي هاجمها نقاد القرن الثامن عشر . وأثبتوا بما ناقضوا وحللوها من مسرحيات جديدة بأن المسرحية الواحدة يمكنها أن تجمع بين المجد والحزل، وبخاصة إذا كان هذا الجمع لا يؤمر على نخط الفعل المتصل للمسرحية بل يزيده قوة ووضوحا . وما دامت الحياة في كثير من مواقفها تجمع بين المجد والحزل فليس ثمة ما يدعونا إلى التخرج من الجمع بينها في مسرحية واحدة .

(١) راجع علم المسرحية لنيكول ص ١٦٦ .

(٢) المسرح للدكتور مندور ص ٦٤ .

هذه وغيرها هي بعض الأسس التي بدأ نقاد أوروبا في القرن الثامن عشر يشيرون عليها . ويرون في الأعمال المسرحية وغيرها من الصفات ما يمكن أن يتجاوز الأصول القديمة التي نصت عليها المدرسة الكلاسيكية .

ولعل من أهم ما انتهى إليه هذا التطور الجديد إدراك النقاد لاهمية الذوق الأدبي ووجوب الرجوع إليه عند الحكم على الأثر الفني . وعدم الاكتفاء عند الحكم بالرجوع إلى قواعد ثابتة أو متداولة أو مطلقة أو تحكيمية وتطبيقها تطبيقاً آلياً . ولا يخفى على أحد ما يمكن أن تحققه هذه الخطوة من وثبة كبيرة في ميدان النقد الأدبي . فالاهتمام بالذوق والرجوع إليه يعني بالضرورة الاهتمام بالعنصر الشخصي والاعتراف به معياراً في تقديم العمل الأدبي وإحلاله محل القاعدة الصارمة المفروضة فرضاً مطلقاً .

ولقد ساعد على رسوخ هذا المبدأ الجديد وهو مبدأ إحلال الذوق والاعتراف بالدور الهام الذي يقوم به في مجال الحكم على الأثر الفني وتقويمه ما انتشر في أوروبا من فلسفات في تلك الحقبة . نذكر منها على سبيل المثال فلسفة هيوم والمدرسة التجريبية ، فقد قرر هيوم أن الجمال ليس صفة في الأشياء ذاتها بل هو فكرة تخلعها الذات على الموضوع (١) .

على أن ظاهرة أخرى قد ساعدت على تفويض هذه الزعة التحكيمية عند الحكم والنقد . وهي تلك المحاولة الجادة التي بدأها الباحثون والدارسون للتراث الأدبي في القرون الوسطى ، وذلك عندما بدءوا يقارنون بين هذا التراث الجديد وما كان سائداً عند اليونان والرومان من تراث . ولقد أدت

- ٥١ -

هذه الدراسات بطبيعة الحال إلى إدراك بعض الحقائق الهامة التي غيرت مجرى النقد الأدبي أولها : أن الأدب - يتغير باختلاف البيئة ، واختلاف الزمان والمكان والقيم . وبالتالي فإن أدب كل عصر إنما يؤلف وحدة لها خصائصها وكيانها المستقل . وثانيها : اختفاء مبدأ القاعدة العامة التي كانت تحكم في النقد والتي كانت تزعم أن قواعد النقد ثابتة ومطلقة وأزليسة وفوق كل زمان ومكان .

بقي بعد ذلك كله حامل أخير لا يقل أهمية عما سبق كان له هو الآخر شأنه في إرساء دعائم المذهب الجديد ، وفي النظر إلى العمل الفني نظرة مفاهيمية لنظرة الكلاسيكيين له ، ذلك هو الدعوة إلى التحرر من الصنعة والزخرف ، أو العودة إلى النزعة البدائية للأدب كما يحاول لمورخى الأدب المحدثين أن يسموها . فقد دعت صرامة الكلاسيكية إلى محاولة تحرير وانعتاق وخلاص ، أو بمعنى آخر إلى محاولة العودة بالإنسان إلى عالم بسيط ، عالم تخفى فيه الصنعة والزخرف وتحتل فيه بساطة الطبيعة وصدقها المكان الأول . فكان لابد من العودة إلى الطبيعة وكانت هذه هي الخطوة الأخيرة التي قضت على ما تبقى من سلطان الكلاسيكية . ولا يخفى على القارئ ما في هذه العودة من بحفاة للانجاء الكلاسيكي الذي كان يخضع لقيود والنظام الصارم ، ويتعاشى جموح العواطف وسيطرة الطبيعة ، وما قد يؤدي إليه من هروب من سلطان العقل وخضوع لنفوسه .

ومسكذا ترى من هذا العرض الموجز كيف كانت قيمة الخيال عند الكلاسيكيين محدودة ، وكيف كان اهتمامهم به مقصوراً على ما يشغل عليه الشعر من مجاز أو صور حسية ، وكيف كانوا يخضعون لقوالب المسارمة إلى

تزمه ، وكيف كانوا يحدون من كل ما يخرج على التجارب المشتركة بين الناس دون محاولة لخلق عالم جديدة ، فلم يكن الشاعر باحثا عن المجهول بقدر ما كان مراعى للصقل والترتيب والصنعة والمحافظة على النظام والميل إلى تصوير الكليات العامة التي يشترك في فهمها الناس جميعا .

وعرفنا كذلك من هذا العرض السريع كيف أن النقد الأدبي قد خاض معركة من التطور في أواخر القرن السابع عشر ، وخلال القرن الثامن عشر لكي يتخلص من قيود الكلاسيكية ، ويرسي دعائم مذهب جديد يقوم على مراجعة القيم القديمة للشعر وإحلال قيم جديدة محلها . وكان أم ما انتهت إليه حركة النقد هذه أن مهدت للنقد المنهجي التحليل الذي ساعد على تدعيمه ظهور علم النفس ونموه وزيادة وعي الناقد بملكاتة الفردية . فأخذ النقاد ينظرون إلى عملية الخلق الأدبي نظرات جديدة محاولين سبر أغوار النفس البشرية أثناء عملية الخلق وعملية النقد ، وبدأت منذ ذلك الوقت حركة اكتشاف جديدة لأسرار الإبداع الفني .

الخيال عند الرومانطيين :

أخذت كل هذه المظاهر من التطور في حركة النقد الأدبي التي أشرنا إليها في الصفحات السابقة والتي كانت بمثابة الثورة العاتية على الكلاسيكية تقبلور في القرن الثامن عشر في مذهب جديد ، كان أبرز صفاته التحرر والفردية وتوقد العاطفة والعودة إلى الطبيعة ، ومحاول سبر أغوار النفس الإنسانية واكتشاف آفاق جديدة لأسرار الابتكار والإبداع في الأعمال الفنية .

ولما كان هذا المذهب الجديد الذي سمي بالمذهب الرومانطيق قد أطلق للعنان للعاطفة ووثق بها ومجدها ، فكان لابد أن يعني بالخيال ، وعلى

الأخص بعد أن آمن أصحاب الاتجاه الجديد بأن الروعة في الفن لا تتحقق إلا عن طريق التجربة الذاتية المستجيبة لما ترشد إليه العاطفة في معناها الإنسان الشامل .
ولقد عبر عن هذه الحقيقة ووردت بقوله :

« التجربة الفنية فيض تلقائي للمواطف القوية على أن يكون الانفعال المثار في حالة طمأنينة وهدوء » .

ويقول وليم بليك : إن عالم الخيال هو عالم الأبدية . كما ذهب إلى أبعد من هذا الاهتمام بالخيال فساهم بالرؤية المقدسة واعتبره القوة الوحيدة التي تخلق الشاعر (١) .
ولم يقف تحديد الرومانطيين للخيال عند هذا ، بل لفظ صار عندهم وسيلة أساسية لإدراك الحقائق . فإذا كان النقاد الكلاسيكيون قد آمنوا بالعقل وجعلوه وسيلة لهم في الوصول إلى الحقيقة ، فقد أحل الرومانطيقون الخيال محل العقل واحتكموا إليه وجعلوه المنفذ الوحيد للحقيقة .

من أجل هذا جاءت كلمة «الخيال المنتج» وهي التسمية التي أطلقها فشته في فلسفته المثالية على الخيال . كما ذهب شلنج في فلسفته إلى أن الخيال هو الوسيلة الأولى في إدراك أية حقيقة ، وأن الفن بعامة هو المعبد الذي تحوم حوله بقية فروع المعرفة (٢) .

ويقول شيل في مقاله المفسور ودفاع عن الشعر : بأن الشعر بمعناه العام يمكن تعريفه بأنه تعبير عن الخيال ، ويقول مقارنا بين الخيال والعقل : إن

Bibliographical Introduction ■ William Blake (١)

Poetical Works.

(٢) فن الشعر ص ١٤٧ ، وكولردج ص ٨٠ ، والمدخل إلى النقد الأدبي الحديث

ص ٧٤ ■



العقل يحترم الفروق بين الأشياء : بينما يحترم الخيال مواضع التشبه فيها . إن العقل بالنسبة للخيال بمثابة الآلة بالنسبة للصانع . والمجد بالنسبة للروح (١) .
ويذهب كينتس إلى أن الخيال قوة قادرة على الكشف والارتيساد عن طريق الخلق والحس والجمال كما أنها قادرة على بلوغ الحقيقة القصوى .
وإذا كان الخيال قد لقي اهتماما عاصا عند شعراء الرومانطيقية بصفة عامة فقد حظى الخيال عند كولردج باهتمام بالغ . فقد أفرد هذا الناقد البارز للخيال فصولا في كتابه «سيرة أدبية» جعلت من فكرة الخيال جزءا من فلسفة عامة ، وأساسا لنظرية في النقد الأدبي كان لها آثارها الخطيرة في تغير كثير من المفاهيم النقدية السابقة . وفي وضع أسس لمذهب جديد في النقد .

نظرية الخيال عند كولردج

لقد تضافت جملة عوامل جعلت من كولردج هذا الناقد الكبير الذى استطاع أن يبلور قضايا النقد التى سبقته فى شبه مذهب كلى متماسك . أول هذه العوامل دراسته الطويلة وتأمله العميق للفلسفة المثالية فى الفن ، وعلى الأخص عند الفيلسوف الألمانى (كانت) ١٧٢٤-١٨٠٤ م الذى يعتبر من مؤسسى هذه الفلسفة المثالية ، ثم عند الفيلسوف الألمانى شلنج Shelling . وثانى هذه العوامل شخصيه كولردج ذاتها وما كانت تتمتع به من صفات فردية هياكله لأن يكون قادراً على استبطان أعماق النفس ، وإدراك ما يدور فيها من أسرار فى مراحل الإبداع الفنى . ومواهب ذاتية جعلته أشبه ما يكون بالإنسان الذى تزوره من وقت لآخر قوى خارقة ، أو روبات من الإلهام والرؤيا تجعله أقدر من غيره على سبر الأغوار واكتشاف الحقائق الذاتية . وعلى الأخص فى تلك اللحظات التى يقع فيها تحت تأثير تلك النوبات المفاجئة . هذه النوبات من الإلهام هى التى جعلت شاعراً وناقداً انجليزياً من المعاصرين هوت . من البوت يصف كولردج بأنه كان من النقاد والشعراء الذين تزورهم ربة الشعر . وأن ليس بين شعراء الانجليز من ينطبق عليهم هذا القول مثل كولردج^(١)

وثالث هذه العوامل اتصاله بصديقه ومعاصره الشاعر وليم وردزورث الذى كان أكبر معين لكولردج على اكتشاف ملكة الخيال فى الشعر ، وذلك لاهتمامهما البالغ بالشعر الانجليزى بعامه ، ورغبتهما فى تحريره من قيود الصنعة والتكلف والمبالغة . وثانياً لتأمل كولردج العميق لشعر وردزورث الذى كان

بمشابة الشرارة الأولى التي كشفت له عن وجود قدرة خاصة لدى الشاعر هي التي تمكنه من الخلق الأدبي، وهي التي تحقق لديه جوا مثاليا خاصا . فكانت هذه الشرارة الأولى هي التي مهدت السبيل لكولردج أن يطيل البحث والنظر والتأمل حتى يحدد مدلول هذه القدرة الخاصة التي تحقق الجو والمثالي في القصيدة والتي سماها بعد ذلك بملكة الخيال .

أما عن الفلسفة المثالية التي تأثر بها كولردج فأننا نستطيع أن نجد خطوطها الأساسية إذا عرضنا في شيء من الأجمال القدر الذي تأثر به من فلسفة كاتب الجمالية والتي يمكن أن تلخص في النقاط الآتية :

أولا: أفصح كانت مكانا العاطفة في فلسفته وهو يناهض بذلك الفلاسفة للعقلين الذين بهرتهم انجماهاات العقل والتفكير المنطقي، والذين ظنوا أن لما وحدهما السلطان في إدراك الحقائق على ما فيها من جفاف . وذهب كانت إلى أن الاستعانة بالتفكير المنطقي لاتصل بنا إلى إدراك ما فوق المحسوسات ، ولا تتعدى التجربة الجزئية.

ثانيا: الحكم الجمالي عند كانت مناقض للحكم العقلي والاخلاقي ، فمن عندما تصدر حكما على عمل فني ، لا تصدر هذا الحكم بدافع من منفعة ، كما لا تهتم في الحكم بحقيقة موضوع العمل الفني نفسه - فهو حكم صادر عن الذوق وموده إلى ما فيه من جمال أو ما يحققه من إحساس يرضى الذوق ، فالفنان الذي يرسم باقة من الورد أو إسماء من الفاكة في لوحة من اللوحات لا يهجم قيمة الورد ولا يهتني ثمرة الفاكة التي يصورها، وإنما هو يهتم بصورة الورد أو الفاكة بنفس النظر عما فيهما من لذة حسية أو نفع مادي .

ثالثا: الجمال هو الصورة الغائية لموضوعه . فإذا كان لشيء غاية

تدرك أو يظن وجودها فإن غاية الجمال مدركة في موضوعه . ونحن أمام أهمل جميل نحس بعلاقات جمالية تكفيها السؤال عن غايته .

رابعا : يرى كاتب أن ملكة الخيال ضرورة هامة وأساسية في جميع عمليات المعرفة . فالخيال يستعين بالمدركات الحسية أو معلومات الحس يستعرضها ثم يضمها في صورة خاصة تمكن الفهم المنطقي من إدراك هذه الصورة ووضعها تحت مقولاته المعروفة^(١) .

أما فلسفة شيلنج فقد اهتمت بالخيال اهتماما خاصا ، وأفردت له مكان الصدارة وجعلته الملكة التي تمكن الإنسان من الوصول إلى الحقيقة ، وقالت أنه القوة القادرة على التوفيق بين المتناقضات ، وعلى رؤية الوحدة التي تختفي وراء هذه المتناقضات .

ويحدد شيلنج الدور الذي يقوم به الخيال في الوصول إلى الحقيقة بتحديد العلاقة بين الذات والموضوع أو بين الأنا واللا أنا ، ويشرح الدكتور مصطفى بدوي هذه العلاقة فيقول : « إن الذات لا توجد بدون موضوع يظهرها لذاتها » كما أن الموضوع لا يوجد بدون ذات تدركه ، ولكي يزيل شيلنج التناقض بين الذات والموضوع يفترض أن مصدرهما مبدأ أعلى من الذات ، والموضوع يصير في الوقت نفسه ذاتا وموضوعا . ففي تجربة الوعي الذاتي أو الشعور بالذات تصير الذات موضوعا لذاتها فتصبح الذات والموضوع شيئا واحدا ويذول بذلك التناقض بينهما .

هذه الحقيقة التي هي أساس المعرفة بأمرها لا يدركها العقل إلا بالحدس

المباشر وعن طريق الخيال . فالعقل الخالص أو المطلق حينما يجد من ذاته بحيث يعملها موضوعا يتأمله إنما يقوم بعملية تخيل أولية ، وهى عملية خلق بمعنى أنها تخلق من الذات موضوعا ، وتكرر هذه العملية فى تجارب العقول المجرية حين تسمى نفسها والعالم الخارجى .

وهكذا فى حالات الصعور العادى يمكن الخيال العقل من التمييز بين نفسه وعالم الموضوعات . وفى حالات الصعور الفلسفى يصبح الخيال هو القوة التى تمكن الفيلسوف من التأمل الباطنى لأساس هذا التمييز أو التناقض بين الذات والموضوع وبالتالي تمكنه من إزالة هذا التناقض .

أما لدى الفنان فالخيال هو القوة التى تمكنه من أن يخلق لنا عملا يتجسد فيه مبدأ التوفيق بين المتناقضات . فإن العمل الفنى تتحد فيه الذات والموضوع أو الروح والمادة — ذات الفنان وروحه من جهة والمادة أو الطبيعة من جهة أخرى . وهكذا يكون الفن أسمى صورة تظهر لنا فيها الحقيقة . فالعمل الفنى يعبر عن الحقيقة التى تحاول الفلسفة التعبير عنها ، ألا وهى أن الصعور والاشعور ، الروح والمادة شيء واحد فى الأصل . (٢)

والآن ، وبعد هذا العرض السريع لفلسفة كانت وشلينج نستطيع أن ندين إلى أى حد تأثر كولردج بكثير مما جاء عند الفيلسوفين . فقد وافق كولردج كانت فى تمييزه بين (العقل) والفهم المنطقى . كما وافقه فى أن ملكة الخيال ضرورية فى إدراك الحقائق والوصول إلى المعرفة . ولكنه يختلف معه أن فى مقدور الإنسان أن يتجاوز عالم الظواهر ويتعرف على المعانى الكلية

مثل معنى العقل والله والحرية والخلود وما إلى ذلك . فقد كان كانت يعتقد أن الإنسان لم يوهب من الملكات ما يمكنه من إدراك ما وراء عالم الظواهر . غير أن كولردج الذي كان يؤمن بقدرة الإنسان على معرفة جوهر الأشياء يرى أن في إمكان الإنسان أن يصل عن طريق تجربته المباشرة إلى معرفة الحقيقة المطلقة التي توجد وراء الظواهر . وبينما يعتقد كانت أن معاني العقل ليست إلا مجرد افتراضات يؤمن كولردج بأنها موجودات حقيقية .

كما يختلف كولردج مع كانت في وظيفة الخيال ، فإذا كان يؤمن كانت بأن ملكة الخيال، ضرورة أساسية في عمليات المعرفة ، وأنها عامل وسيط بين معطيات الحس وبين صور الفهم المنطقي إلا أنه يعتقد أن وظيفة الخيال لاتتعدى مجرد جمع الجزئيات الحسية دون أن تصل إلى الوحدة الجوهرية التي تكمن وراء هذه الجزئيات . أما كولردج فالخيال عنده أساسى في عمليات المعرفة . وقادر في الوقت ذاته على الوصول إلى الوحدة المنطوية وراء الظواهر الحسية .

ومكنا نرى أن موقف كولردج من الخيال ، أقرب إلى موقف شيلنج . فقد كان شيلنج يرى أن الخيال يستطيع أن يجمع صوره من الطبيعة . على أن الدور الذى يقوم به ليس مجرد جمع لهذه الصور ، وإنما هو تنظيم هذه الصور ، والتوفيق بين ما يكون فيها من متناقضات عن طريق رؤية الوحدة الباطنة المختفية وراء هذه المتناقضات . ومن ثم لا يجمع الخيال ما فى الطبيعة فحسب ، ولا ينقله كما هو . وإنما يحاول أن يطلع على ما هو متفرق فى الطبيعة روحا واحدة ، فإذا المتفرق فى الطبيعة يصبح متكاملا وموحدا .

كما استفاد كولردج من الأساس الفلسفى الذى وضعه شيلنج لإدراك المعرفة .
والذى يذهب إلى أن أى إدراك انما يستند الى عملية خلق . وأن عملية الخلق هذه
تستند على ظاهرة القصور أو على العلاقة بين الذات والموضوع الذى تدركه .
وكان هذا الأساس هو الدعامه التى أوجدت للخيال دوره فى عملية الإدراك ،
بمعنى أن الحقيقة التى هى أساس المعرفة لا يدركها العقل الا بالحدس أو عن
طريق الخيال .

ولعل هذا الأساس الفلسفى الذى وضعه شيلنج لإدراك المعرفة هو الذى
جعل كولردج يقسم خياله إلى نوعين : خيال أولى وخيال ثانوى . أما الخيال
الأولى فهو القوة الاولى التى بواسطتها يتم الإدراك الإنسانى عامة ، وأما الخيال
الثانوى وهو الخيال الشعرى فهو قوة تمكن الإنسان من الإدراك ، إلا أنها تتجاوز
هذا إلى عملية خلق يتحول فيها الواقع إلى المثالى . كما أنه يحتاج إلى جانب الحدس
إلى قدر من الإرادة الواعية للناظمة التى تسعى إلى إذابة المتناقضات والتوفيق
بينها وإيجاد الوحدة ~~كذلك~~ خلف هذه المتناقضات .

تعريف كولردج للخيال

ولعلنا الآن بعد هذا العرض للفاحشات التى تأثر بها كولردج ، نستطيع
أن نعرض تعريفه المشهور للخيال محاولين فهم ما جاء به . فعلى قدر شهرته
الباقية فى عالم النقد الأدب الحديث فهو لا يخلو من غموض وذلك بأعتراف من
جاء بعده من كبار نقاد العصر . فها هو ت . س . اليوت يقول فى مقال له عن
وردزورت وكولردج : « لقد قرأت بعضاً من فلسفة هيجل وفيهتته كما
قرأت كذلك لمارتيل ولكننى نسيت كل ما قرأته ، أما عن شيلنج فأنا أجهل
كل ما كتبه على رغم أنه من هؤلاء الكتاب الكثرين الذين اذا تركتهم بفهم

قراءة فترة طويلة قلت لديك الرغبة في العودة إليهم . ولعل هذا أن يكون
السبب في أنني هجرت كلية عن فهم هذا النص (يقصد تعريف كولردج
للخيال) (١) .

وواضح أن في كلمات . س اليوت السابقة ما يشير إلى مدى الصعوبة التي
يلقاها الدارس لتعريف كولردج للخيال، كما تشير كلمات إليوت إلى الاعتراف
الضمني بأن تعريف كولردج للخيال بحاجة إلى دراسة لفلسفات سبقت
كولردج، وأهمها هذه الفلسفة المثالية للجمال التي ظهرت عند هيجل وفيشته
وشيلنج .

أما ل. أ. ريتشاردز الذي تعرض للخيال الشعري في فصل من كتابه مبادئ النقد
الادبي يحس هو الآخر بمدى الصعوبة التي يلاقيها الباحث والنقاد في تعريف
كولردج للخيال ، وهو يشير إلى هذه الصعوبة بقوله :

« وليس الخيال لغزاً أو سرّاً من الأسرار ، وهو ليس أكثر غرابة من
تصرفات الذهن الأخرى . ومع ذلك فقد اعتبرت الناس غالباً لغزاً غامضاً بحيث
إنه من الطبيعي أن نقاؤه بشيء من الحذر . ويحسن على الأقل أن نتجنب بعض
المصير الذي لقيه كولردج . ولذلك عرضنا للخيال سيكون خالياً من المضمومات
اللاهوتية (٢) .

يغير الدكتور مصطفى بدوي إلى صعوبة تعريف كولردج عند بداية
تفسيره وشرحه له فيقول :

The Use of Poetry and The Use of Criticism p.77 (١)

(٢) مبادئ النقد الادبي ص ٢٠١، ٢٠٢

« ونستطيع الآن بعد هذه المقدمة الفلسفية أن نعرض لتعريف الشهير الذى وضعه كولردج للخيال » والذى حاول أن يميز فيه بين الخيال والتوهم ، « حتى أن نتمكن من فهمه على النحو السليم » (١) .

على أن هذه الصعوبات التى واجهت الباحثين فى نظرية الخيال من قبل لم تعد اليوم عتبة تحول بيننا وبين فهم الأسس التى انبنى عليها التعريف والنتائج التى ترتبت عليه . وعلى الأخص ما يتصل منها بالجانب التطبيقي فى النقد الذى كان أهم ما أثمرت عنه النظرية فليس من شك أن تعريف كولردج للخيال كان من أكبر الخدومات التى أسداها النظرية النقدية . الأمر الذى جعل ريتشاردز يقول : ومن الصعب أن نضيف إلى قول كولردج فى الخيال شيئا إلا من باب التفسير » (٢) .

وبعد فإذا يقول كولردج فى تعريفه للخيال ؟

يقول كولردج تحت عنوان **الخيال والتوهم** :

« إننى اعتبر الخيال إذن إما أوليا أو ثانويا . فالخيال الأول هو فى رأى القوة الحيوية أو الأولية التى تجعل الإدراك الإنسانى ممكنا . وهو تكرار للعقل المتناهى لعملية الخلق الخالدة فى الأما المطلق . أما الخيال الثانوى فهو فى عرى مدى للخيال الأول . غير أنه يوجد مع الإرادة الواهية . وهو يشبه الخيال الأول فى نوع الوظيفة التى يؤديها ، ولكنه يختلف عنه فى الدرجة وفى طريقة نشاطه لأنه يذيب ويلاشى ويحطم لى يخلق من جديد . وحسينا لا تسنى له هذه العملية فإنه على الأقل يسمى إلى إيجاد الوحدة ، وإلى

(١) كولردج ص ٨٧ .

(٢) مبادئ النقد الأدبى ص ٣١٢ .

تحويل الواقع إلى الخيال . إنه في جوهره حيوي . بينما الموضوعات التي يعمل بها (باعتبارها موضوعات) في جوهرها ثابتة لاحتياها فيها .

أما التوهم فهو على النقيض من ذلك ، لأن ميدانه المحدود والثابت . وهو ليس إلا ضربا من الذاكرة تحرر من قيود الزمان والمكان . وامتزج وتماثل بالظاهرة التجريبية للارادة التي تعبر عنها بلفظة (الاختيار) . ويشسبه التوهم الذاكرة في أنه يضمن عليه أن يحصل على مادته كلها جاهزة وفق قانون تداعي المعاني ، (١) . ويقول تحت عنوان الخيال الثانوي :

« الخيال هو القدرة التي بواسطتها تستطيع صورة معينة أو إحساس واحد أن يبين على عدة صور أو أحاسيس (في التفصيصة) فيحقق الوحدة فيما بينها بطريقة أشبه بالصبر . هذه القوة تظهر في صورة عنيفة قوية مصرحة ، الملك لير ، لفيكسبير . ففي هذه المسرحية نجد أن الألم العميق الذي يحس به الأوب جعله ينشر الإحساس بالمعقود ويكران الجليل حتى شمل العناصر الطبيعية ذاتها . وهذه القوة التي هي أسمى الملكات الإنسانية تتخذ أشكالا مختلفة ، منها العاطفي للعنيف ومنها الهادي الساكن . ففي صور نشاطها الهادئة التي تبعث على المتعة فحسب نجد ما تخلق وحدة من الأشياء الكثيرة (بينما تفتقد هذه الوحدة في الرجل العادي الذي لا تتوافر لديه ملكة الخيال لهذه الأشياء) . إذ نجدده يصفها وصفا بليغا الشيء تلو الشيء بأسلوب يخلو من العاطفة) . وهذه الوحدة التي تحققها قوة الخيال إنما تشبه الوحدة التي تغلفها الطبيعة ذاتها التي هي أعظم الغمراء جميعا ، فحينما نفتتح أعيننا على منظر طبيعي منبسط أمامنا إنما نهمس

بوحدة هذا المنظر . ومثل هذه الوحدة نجدها في وصف شيكسبير لهرودس أدونيس في الضيق من الإلهة فينوس التي كانت متيمة بحبه :

« أنظر كيف مرق في الماء مخفيا عن عين فينوس مثلما يهوى الهباب المتألق من السماء » .

فكم من الصور والإحساسات جمعها الشاعر هنا بدون غناء وبدون أي تضاد : جمال أدونيس ، وصرعة هربه ، ولحفة الناظر المحدث التيم ويأسه . ثم تأمل ذلك الطابع المثالي اللطيف الذي يخلقه الشاعر على الكل ، (١) .

من خلال هذه التعريفات التي وضعها كولردج للخيال نجد بين يدينا ثلاث موضوعات رئيسية تصل بنظريته في الخيال ونتائجها وتحتاج إلى شيء من الشرح والتفسير .

أولاً : الفرق بين الخيال الأول والخيال الثانوي .

وثانياً : الفرق بين الخيال والنوم

وثالثاً : تحقيق الخيال لوحدة العمل الفني أو الوحدة العضوية .

أما بالقياس إلى الموضوع الأول ، فواضح من تقسيم كولردج للخيال إلى أولي وثانوي أنه يجمع بينهما في أشياء ويفرق بينهما في أشياء أخرى . فهما أولاً يشتركان معاً في نفس الوظيفة ، فإذا كان الخيال الأول يعمل عملية الإدراك العام ، فكذلك الخيال الثانوي إلا أن الأول أهم والثانوي أخص . ففي عملية الخيال الأول تسير النفس أغوار الموضوع والمتعم

(١) كولردج ص ١٥٨ ، ١٥٩

Coleridge's Shakespearean Criticism. Vol .pp.212-213,

به حتى لتكاد الذات تصح موضوعا وللوضوع ذاتا . ومن خلال هذا الالتحام الذى يتم فيه اندماج الذات بالموضوع تتكشف للذات حقيقة الموضوع الجوهرية فيصل الإنسان إلى حقيقة الشيء الذى أمامه . وتكون هذه العملية بمثابة الأساس الذى تقوم عليه المعرفة كلها .

ولكى نترك التجريد إلى التحديد نضرب مثالا واحدا لعملية الإدراك هذه وما يتم فيها من خيال :

فإذا حاولت مثلا أن أعى موضوع « المسكتب » الذى أمامى وأنا أدرك حقيقة فلا بد أولا من وجود مكتب . ومن وجود ذات تدرك هذا المسكتب لأن الموضوع لا يوجد بدون ذات تدركه . كما أن الذات لا توجد بدون موضوع يظهرها لذاتها . ولا بد ثانيا من أن يتم نوع من التصور . تصور الذات لجزئيات يتركب من مجموعها ما يدل فى دائرة الحس على صورة المسكتب وبذلك يتم الوعى بالشيء الذى هو صورة المكتب .

نستنتج إذا مما سبق أنه لا يمكن أن يتم الوعى بالمكتب وبوجوده حقيقة إلا عن طريق العلاقة بين الذات وموضوع إدراكها . وأن هذه العلاقة تستلزم بالتالى عملية كهدف يعمل فيها الخيال والتصور عملهما . وتسبب فيها النفس أغوار الموضوع الذى تتكشفه إلى أن تفتى إلى إدراك الحقيقة الجوهرية لهذا الموضوع .

وإذا — هذه المقدمات يكون الوصول إلى المعرفة بصفة عامة من وظائف الخيال الأساسية ، وهذا هو ما عناه كولردج بالخيال الأولى الذى هو عنده القوة الحيوية أو الأولية التى تجعل الإدراك الإنسانى ممكنا .

وإذا كان الخيال الأولى يقوم بهذا الكشف بأن يسبب أغوار الشيء

موضوع المعرفة ، فسكذلك الحال في الخيال الثانوى الذى هو الخيال الشعرى ، فالذى يحدث في الخيال الشعرى شبيه بالذى يحدث في الخيال الاول مع وجود بعض فروق هامة وضروية . فالخيال الاول يسمى إلى الوقوف على ماهية الأشياء وإدراكها . ويحتاج إلى سبر أغوار الشيء والنفاذ إلى أعماقه كما لا يخفى أن إدراك حقيقة الشيء وماهيته أمر يتكون في بطنه . فلسكى نحاول إدراك الحرم مثلا ينبغي أن نتدرج في معرفة وجوهه وزواياه وعلاقة الشكل الحرمى بما سواه من الأشكال الهندسية الأخرى .

واسكن الإدراك في الخيال الشعرى أو الخيال الثانوى ليس إلهوا كما يقوم على استقصاء الصفات والجزئيات التى يتركب من مجموعها الشيء المدرك ، وإنما هو إدراك يقتصر فيه الشاعر على الصفات التى تهمة فقط من الشيء المدرك . والصورة في الخيال الثانوى أو الشعرى تهمننا من غير شك أكثر من مجرد الإدراك ، لأنها قد تكون أقوى من جهة أن التخيل سوف يقتصر على ما يهيمه من موضوعها ، كما أن الصورة في الخيال الشعرى لا تتعلم .

والصورة في الخيال الشعرى تستلزم أن يكون موضوعها غالبا على النقيض من الإدراك الذى يفترض وجود موضوعه ، ومعنى هذا أن الفنان عندما يريد أن يتخيل صديقه (عليا) وهو يأكل أو يلعب أو في طريقة حديثه أو ضحكه أو سلوكه مع القاص ، لا يعطينا صورة (على) المادية ، وإنما يعطينا صورة (على) كما تراهى له أو كما يتخيله هو غائبا أو حاضرا . وفرق كبير بين صورة (على) وبين (على) نفسه . ففى مجال الإدراك يكون الموضوع هو (عليا) نفسه ، أما فى مجال التخيل الشعرى فيكون الموضوع هو صورة (على) . والفرق بين (على) وبين صورة على كالفرق بين الشيء المساده الخارجى

الثابت وبين الشيء المنحرك الذى يظهر ويختفى .

وخلاصة هذا الكلام أن إدراك (على) يفترض وجود (على)، أما تخيل المصاهر (على) فى أى حالة من حالاته لا يفترض وجوده . فقد يكون على غائبا أو مسافرا ويتخيله الشاعر فى أى فعل من أفعاله . على أن تخيل الشاعر لأفعال على هى عملية تركيبية كثيرة تخص (عليا) أو شخصيته كما يعرفها المصاهر . ولكنها لا تستلزم وجود على، (فعل) فى هذه الحالة غائب عن الإدراك الحسى . أو موجود فى مكان آخر . من أجل هذا كثير ما نقول إن فى خيالى صورة فلان من الناس . ومعنى هذا أن فلانا هذا غائب أو غير موجود . فالصورة إذن فى الخيال الثانوى تفترض عدم وجود الشيء . وإذا كان الفن يتخذ موضوعه أو مادته من الطبيعة ، فإنه يعطينا هذه الطبيعة بعد أن يفترض أنها غير موجودة ، أو موجودة فى خارج نطاق إدراكه الحسى .

هذه إحدى الفروق التى تكون بين الوعى أو الإدراك ، وبين الصورة الشعرية . وهى كذلك إحدى الفروق الأساسية بين الخيال الأول والخيال الثانوى . وهذه النقطة سوف تسلمنا بالضرورة إلى الفرق الآخر بين الخيال الأول والخيال الثانوى .

فإذا كنا قد اقتنعنا بأن الصورة الشعرية إنما تستتبع أن يظهر موضوعها للمادى فى حكم المعدوم . وإذا كنا قد اقتنعنا بأن الخيال يتخذ مادته من الواقع ولكنه يلغيه أو يعتبره غير حاضر . أمكننا أن نفهم ما يعنيه كولردج بكلماته التى فرق فيها بين الخيال الأول والخيال الثانوى . والتى تقول :

« أما الخيال الثانوى فهو فى عرقى صدى للخيال الأول غير أنه يوجد مع الإرادة الواعية . وهو يشبه الخيال الأول فى نوع الوظيفة التى يؤديها »

ولكنه يختلف عنه فى الدرجة وفى طريقة نشساطه . أنه يذيب ويلاشى ويحطم
لكى يخلق من جسديده . هذه الإذابة والتحطيم والخلق من جديد هى ما حاولنا
تفسيره سابقا عندما أدركنا أن الخيال الشعري أو الصورة الشعرية إنما
تفترض موضوعها فى حكم المعدوم . وأنها على الرغم من تناول موضوعاتها
من الطبيعة فهى تعتبر الطبيعة غير حاضرة . أنها تلغىها لتقيم مكانها صورة
- من طريق الخيال من الواقع . فالوحة التى يرسمها فنان لها أصل فى
الواقع أو فى الطبيعة ، ولكنها متخيلة فى مجموعها . والمادة التى تتألف منها
هى عبارة عن أجزاء من الطبيعة ، ولكنها فى اللوحة الفنية عمل من صنع الخيال
استطاع أن يجمع الأجزاء المنفردة فى الطبيعة ويصهرها ويوحد بينها فى
صورة متخيلة .

وهذه العملية التى يقوم بها الفنان تحتاج إلى هذه المراحل التى حددها كولردج
فى كلماته : « يذيب ويلاشى ويحطم لى يخلق من جديد » .

على أن هذه العملية التى يقوم بها الخيال الشعري (الثانوى) عملية تحتاج
إلى رجل غير عادى إلى فنان ، ونقصد بالرجل غير العادى هنا الرجل القادر
على أن يرى فى الطبيعة التى أمامه أو للواقع الذى يشاهده رؤية جديدة .
فالرجل العادى على عينيه غشاوة . هذه الغشاوة قد أوجدتها العادة والتقاليد
والأوهام الاجتماعية والمفاهيم المساعة والمتداولة . ومن ثم كانت نظراته
للطبيعة نظرة عادية لا جديد فيها . أما الفنان فهو إنسان يتمتع بقدر أكبر من
الحرية لا يتأثر بالرجل العادى ، فهو لا يقع أسيرا لهذا القيد الذى يقيد الرجل
العادى فى نظراته للأشياء ، لأنه يتمتع بقدر أكبر من ملكة التخيل وبقدراً أكبر من
السيطرة على تجربته . ولأنه أقدر من غيره تأثراً بالأشياء وإحساساً بها .
فجمال الإثارة عنده متسع ورحب .

من أجل هذا كان الشاعر والفنان قادرين عند رؤيتهما لموضوع تأملها أن
أن يجدا دائما في هذا الموضوع شيئا جديدا . وذلك لأنها قادران بطبيعتها
على تعظيم كل ما ألقته العادة والتقاليد على الموضوع من حجب ، فينظران إلى
أي موضوع كما لو كانا ينظران إليه للمرة الأولى ، فتولد لديهما الدهشة
والعجب ، وتثار لديهما من الأحاسيس مثل ما يثار لدى الطفل الذي يتعرف على
شيء لأول مرة . من أجل ذلك لا يوجد أمام الفنان أو الشاعر شيء مألوف أو
معاد أو مكرر . إن كل شيء يبدو أمام أعينهما جديدا ، ويصبح عند تناوله ذا
دلالة مختلفة عما كانت له .

هذه الدلالة الجديدة آتية من هدم كل الارتباطات القديمة التي تنصل
بالموضوع والتي سادت أذهان الناس عنه ، ومن إضفاء روح جديدة أو جو
جديد . ولا يكون ذلك إلا بعد أن يخلق عليه الشاعر من ذاته ما يكسبه معنى
جديدا . من أجل ذلك استشهد كولردج بهذا المثال من شعر بيرنز فقال :

« من منال لم يشاهد الثلج يتساقط على صفحة المياه آلاف المرات ولم يختبر
إحساسا جديدا وهو ينظر إليه بعد أن قرأ هذين البيتين للشاعر بيرنز اللذين
يشبه فيهما اللذة الحسية :

بالثلج الذي يسقط على النهر

فيبدو أبيض اللون لحظة ثم يذوب ويختفى إلى الأبد . » (١)

على أن الخيال الشاعري ، وإن كان قادرا على أن يذيب ويلأش ويحطم
لكي يخلق من جديد فهو بحاجة إلى قوة أخرى في ذات الفنان تجعل من

هذه الرؤية الجديدة عملا خاصا للنظام « وقادرا على السيطرة على التجريدية وتنظيمها . وهنا يدخل جانب الإرادة الواعية التي أشار إليها كولردج في تعريفه السابق ، والذي جعلها إحدى الصفات التي تميز الخيال الثانوي عن الخيال الأولي .

فالدوافع التي تتصارع دائما في نفس الفنان والتي يمتزج بعضها سبيل البعض الآخر عند غير الفنانين والشعراء قادرة على أن تجسد لدى الفنان حالة من التوازن والثبات ودرجة عالية من النظام . ولن تتحقق هذه الدرجة من النظام إلا بتدخل قدر من الإرادة الواعية التي تقوم مع الخيال بعملية جمع الاستجابات الحرة العاطفية عند الشاعر والربط بينها وتنظيمها .

فالشاعر كما يقول ريتشاردز « يقوم بعملية إختيار غير واعية تفوق سلطان المادة ، والدوافع التي يوقظها تتحرر » عن طريق تلك الوسائل ذاتها التي تثيرها ، من ذلك الكبت الذي تهجمه الظروف العادية ، وتستبعد الدوافع الدخيلة أو التي لها علاقة بالموضوع ، والدوافع الناجمة عن ذلك يفرض عليها الشاعر نظاما بعد أن يسيطر ويوسع مجالها .^(١)

والواقع أن عملية الاختيار هذه التي يقوم بها الفنان عندما ينظم دوافعه ، ويجمع صوره ، ويضم بعضها إلى بعض لا بد فيها إلى جانب اللاوعي من قدر من الإرادة الواعية . فإن الجانب الواعي في هذه العملية كفيلا مسح ما لدى الفنان من ملكة الابداع والتخييل أن يجنب العمل الفني شطحات الخيال أو نزواته . وأن يحوله من كتلة غير منسجمة من الصور إلى عمل فني موحد .

(١) مبادئ النقد الأدبي ص ٣١٤

هذا ولا بد في العمل الفني الذي مجاله الخيال الشافى من أن تكون الصورة الخيالية مصحوبة بالعاطفة. ويفسر سارتر هذه الظاهرة عندما يتحدث عن الصور التي ينتجها الخيال فيقول :

« فإذا أثرت في خيالي صورة (على) الصديق في موقف له أمس من شأنه أن يذكر عاطفة الحب له ، فقد أتخيل الموقف فينبعث الحنان ، وقد يكون الحنان نفسه سببا في إثارة الموقف . ولكن في كائنا الحالتين هناك فرق بين العاطفة تجاه الواقع حين تولدت في نفسى واقعا وأنا مع (على) أمس ، وبين العاطفة نفسها تجاه الموقف نفسه في تخيل له الآن . ففي الحالة الأولى (الواقعية) كانت العاطفة نتيجة ، على حين هي في الحالة الثانية سبب لبث الموقف أو مصاحبة لتخيله ، وهي في الحال الأولى يشيرها الغير ، وأنا فيها أقرب إلى السلبية ، على حين هي في الحالة الثانية إرادية ذاتية . وفي الحالة الأولى كانت للعاطفة صدى للواقع ، تستمد منه قوتها ، وفيها حينذاك عنصر المفاجأة والتحقيق . على حين هي في الحالة الثانية مثارة وقفت عند حد معين تحتاج لقوة الخيال كي تنميا . » (١)

هذا النص الرائع من سارتر يوضح ملازمة الصورة للعاطفة في العمل الفني كما يوضح الفرق بين العاطفة تجاه الواقع ، والعاطفة نفسها تجاه الموقف نفسه وعند غياب الواقع . ففرق بين أن أرى (عليا) وهو في موقف يشير عاطفة الحب له ، وبين أنه أرى موقف (على) نفسه من خيالي بعد ذلك فتثير الحادثة نفسها في نفسى إحساسات أخرى . هذا بالإضافة إلى أن موقفي وأنا أشاهد

(١) المخل إلى النقد الأدبي الحديث ص ٤٩٨ = ٤٩٩

عليها أمامي غير موقفي وأنا أتخيله غائبا . ففي الحالة الأولى كنت مشارا بما هو واقع أمامي من حدث . أما في حالة غيابه فإن الأثارة وليدة إرادتي أما الذاتية وذلك عندما أعدت صورة الموقف من جديد في خيالي .

والمفروض أن كل صورة شعرية هي وليدة الخيال الشعري أو الثائوي والمفروض كذلك أن الفن تركيب العاطفة والصورة ، أو بعبارة أخرى أن الصورة هي وليدة العاطفة ، وأن العاطفة بدون صورة هياء ، والصورة بدون عاطفة فارغة .

ويؤدي بنا هذا المزج بين العاطفة والصورة إلى حقيقة هامة وهي أن من وظيفة الخيال الثائوي أو الشعري أن يعمل على التوازن بين العاطفة والصورة وبين الشعور واللاشعور ، وأن يحقق بينهما الانسجام والوحدة . وهذا أيضا يفسر بدوره جزءا من الجانب الإرادي في عملية الخلق . فقد أوضح سارتر في نصح السابق أن عملية التخيل هي في الحقيقة عملية لإرادة ذاتية ، فالعاطفة التي في نفسي إزاء موقف (على) الذي يشهر الحنان أو الحب هي التي أثارته الموقف من جديد ، وأصبحت في حاجة لقوة الخيال لكي يحيا الموقف في نفسي من جديد ، ويشير ما يشهده من أحاسيس .

على أن جانب الإرادة الواحية التي أشار إليها كولدج وهو يفرق بين الخيال الأولى والخيال الثائوي لا يتمثل فقط في الإرادة الذاتية على تخيل الموقف وبشبه وإثارته من جديد على النحو الذي أوضحه سارتر ، وإنما تقوم الإرادة الواحية بواجب آخر وهو التحكم في العاطفة المهبوبة المنطلقة بلاقيه أو شرط عن طريق فرض نظام عليها . قد يكون هذا النظام في الخضوع للقلب الفنى الذي تستصعب فيه التجسرية أو العاطفة مثل الخضوع مثلا لوحدة موسيقية مكررة ، أو لنظام معين يفرضه لون معين من الأدب كالقصص

والمسرحية مثلاً : فإن لها قواعدها وأصولها ونظامها الخاص . وواجب الفنان أن يوازن بين عاطفة وبين نظام الفن الذى يصوغ فيه تجربته . بحيث ينتهى الأمر بالتمازج التام بين الشكل الخارجى وبين الصورة الخيالية . بحيث يصبح الوزن العصرى أو القالب تابعاً من انفعال واحد وعاطفة واحدة . وعندئذ يتم الاتحاد المعنوى الذى هو نتيجة طبيعية لما يحققه الفنان « توازن تقوم فيه الإرادة الواعية بنصيبها مع الإرادة غير الواعية .

الفرق بين الخيال والتوهم :

بعد أن عرضنا لآم الفروق بين الخيال الأول والخيال الثانوى ، نتقل إلى الموضوع الثانى الذى أثاره تعريف كولردج للخيال وهو موضوع الفرق بين الخيال « Imagination » وبين التوهم « Fancy » .

والفرق بين الخيال والتوهم مرتبط عند كولردج بهذا الجزء من فلسفته الذى خالف فيه (كانت) ، والذى فصلنا القول فيه آنفاً. عرفنا بما سبق أن (كانت) لم يكن يؤمن بأن لدى الإنسان ملكة تمكنه من أن يتعدى عالم الظواهر ، وأن يستكشف الحقائق المطلقة التى توجد وراء هذه الظواهر . ولنا إن كولردج لم يوافق (كانت) على هذا المبدأ ، ذلك لأنه كان يؤمن بأن فى الإنسان من القوى ما يستطيع بها أن يصل إلى معرفة الحقيقة المطلقة . ولنا إن الخيال عند (كانت) هو مجرد وسيلة لجمع الجزئيات الحسية المتفرقة ، ووضعها تحت مقولة من مقولاته المعروفة . ولكنه (أى الخيال) غير قادر على الوصول إلى الوحدة الجوهرية التى تكن وراء هذه الجزئيات .

أما الخيال عند كولردج فهو القوة القادرة على الخلق والتوحد . فهذه الأجزاء المتفرقة فى الطبيعة لا ينقلها إلينا الفنان كما هى ، ولا يهدف بنفسه إلى

الربط فيما بينها تحت مقولة عقلية واحدة أو فكرة منطقية واحدة ، ولا هو يقصد إلى تحقيق فكرته واقعيا بتصويرها . وإنما يقصد الفنان إلى جعل عمله الفني أو لوحته الفنية التي تستمد أجزاءها من الطبيعة موضوعية بتصويرها ، وهذا قائم على تخيلنا النموذجها في الطبيعة . وبديهي كما قلنا سابقا أن عملية الخيال هذه قد ألغت الطبيعة أو اعتبرتها أمراً غير موجود واقعيا . وكل ما في الأمر أن الفنان يعيش للموضوع الذي هو في الطبيعة بكل وجدانه ، ويخضع عليه عاطفته ويسخر في تأمله ثم ينتهي إلى حقيقة جوهرية تنكشف له فيه . ثم ينتج عن هذا كله صورة ذهنية في مجمرها تحقق الوحدة الحيوية الكامنة وراء هذه الجزئيات ولا يتأتى هذا كله إلا بالتحام الذات بالموضوع الانحما أشبهه بالإنسان الذي يتم داخل قرن عندما تلقى فيه ببعض قطع من معادن مختلفة السكى تخرج شيئا واحدا منصهرا . إن الذات كالـ « كوكب الكيان » ، تترج بهما موضوعات وتجارب ، ثم تنبعث كلها في شكل آخر جديد له صفات الكائن المعنوي الحي .

ولعل أبرز ما يميز الخيال عن القوم هو أن في الخيال كما يقول كولردج « قوة تركيبية سحرية » تتحقق فيها ثنائية الروح والمادة . ففي مجال الخيال يتحتم على الفكر التحليلي أو الإدراك العقلي أن يعمل تحت الإشراف المباشر للحدس . ومن ثم فإن أي عمل فني لابد أن ينبع من باطن الفنان ، وألا يكون مفروضا عليه من الخارج ، كما أن روح الفنان في مجال العمل الفني الذي هو ثمرة من ثمار الخيال وأثر من آثاره لابد أن تكون متغلقة ومنشرة في جميع أجزاء العمل الفني ، بحيث يظهر القارئ للقصة أو المسرحية أو غيرها من أهال الفن الأدبي بأن العقل والفكر والمنطق لا تعمل وحدها ، وبمحيط يدرك أن الذي يعرضه الفنان علينا ليس مجرد مجموعة من الأفكار أو الموضوعات التي

ربط بين جريئتهما فكر « مجرد » خال من إحساس الشاعر وعاطفته « أو ذاكرة اختزلت الكثير من الصور حتى إذا جاء موقف يمارس فيه الفنان نشاطه تداعت الموضوعات المختزنة في الذاكرة وفق قانون تداعي المعاني دون أن يعتمد التداعي على حالة الفنان العاطفية « ودون أن يربط بين هذه الأجزاء الباردة والواردة من الذاكرة حرارة الانفعال التي تصهر كل هذه الأجزاء « وتخلع عليها روح الفنان ورؤيته للحياة طابعا مثاليا طفيفا على حدة تعبير كولردج .

إن الربط بين الأجزاء الباردة وفق قانون تداعي المعاني هو في الحقيقة ربط عقل مجرد من العاطفة . وهذا الربط الذي يتولد عن العقل أو المنطق وحدهما هو ربط لا يحقق الشروط الأساسية للعمل الفني « بل ويتنافى أصلا مع حقيقته وطبيعته .

فإذا كانت غاية الفنون أن تتجاها بالحقيقة وجها لوجه فإنهم لا تفعل ذلك بالفكر وحده ، ذلك أن رؤية الفنان للحقيقة هي وليدة هذه الثنائية التي تحدثنا عنها سابقا ثنائية الروح والمادة « وهي كذلك وليدة امتزاج حقيقي ومباشر بين قلب الفنان وعقله من ناحية « وبين الطبيعة ومظاهر الحياة من حوله من ناحية أخرى .

من أجل ذلك قال كولردج : أن التفكير العميق لا يلبثه إلا ذو إحساس عميق .

وهذا هو الفارق الأساسي بين الخيال والقوم عند كولردج . فبينما يجمع النوم بين جزئيات باردة جامدة منفصلة الواحدة منها عن الأخرى جمعا تمسغيا « ويصبح عمل النوم عندئذ ضربا من النشاط الذي يعتمد على العقل مجردا عن حالة الفنان

العاطفية، نمد الخيال يعمل على تحقيق علاقة جوهريّة بين الإنسان والطبيعة . بأن يقوم بعملية اتحاد تام بين الشاعر والطبيعة أو بين الشاعر والحياة من حوله . ولن يتم هذا الاتحاد إلا بتوافر العاطفة التي تهز الشاعر هذا .

ولقد أوضح برجسون هذا الفارق بين الخيال والتوهم في كتابه « مصدر الأخلاق ومصدر الدين » وذلك عندما تحدث هما سمياء « بالانفعال الاصيل للفريد ، فيقول :

« إن في استطاعة من يمارس فن الإنشاء الأدبي « إن يتبين الفرق بين العمل حينما يترك شأنه ، وبينه حين يتوقف بنار الانفعال الاصيل للفريد الذي يولد من توافق بين المؤلف وموضوعه . أى من الحسدس .

ففي الحالة الأولى يكده الروح ويعمل برود ويجمع بين معان تجرى في ألفاظ منذ زمن طويل ، معان يقدمها إليه المجتمع في حالة جود وصلابة . أما في الحالة الثانية فيبدو أن المواد التي يقدمها العقل قد دخلت مقدما في عملية صهر وامتزاج ثم تصلب بعد ذلك وتجمدت من جديد وأخذت شكل معاني يأتي بها الروح ذاته . وحينما نجد هذه المعاني ألفاظا موجودة فعلا تكفي للتعبير عنها فإن ذلك يعنى صدقة سعيدة لم يكن يحلم بها أحد . فالواقع هو أنه لابد لنا من أن نعين الصدقة غالبا ، وأن نلزم مدلول اللفظ أن يلائم الفكر أو المعنى . وفي هذه الحالة يكون الجهد شاقا ، والنتيجة غير أكيدة ، إلا أن مثل هذه الحالات هي وحدها التي يحس فيها للروح أو يعتقد بأنه خلاق . ولا يبدأ الروح من عوامل كثيرة جاهزة يصل منها إلى وحدة مركبة لا يوجد فيها أكثر من تنسيق جديد للتقديم ، بل إن الروح ينتقل في خطوة واحدة إلى شيء يبدو في نفس الوقت واحدا وفريدا . شيء يسعى بعدئذ إلى الظهور

بقدر المستطاع في حدود التصورات الكثيرة المشتركة التي تقدم لنا سلفا في شكل الألفاظ ، (١) .

وإمل أبرز مثل يوضح لنا هذا ، الانفعال الأصيل للفريد ، الذي حدثنا عنه برجسون في هذا النص السابق تلك الأبياب العظيمة التي تطل علينا بها قصيدة المتنبي المشهورة التي نظمها عقب تلقيه هدية من صديقه القديم سيف الدولة . وذلك بعد أن طالع بينها القطيعة ، وبعد أن تحول الشاعر عن صديقه الأمير على أثر تلك الجفوة التي فرقت بينهما أمدا ليس بالقصير : رحل فيه المتنبي إلى مصر ، واتصل بكافور وطان من صنوف التقييد والضغط والاضيق ما كان . ثم ما كان من خيبة أمل المتنبي وما كان لها من تأثير في نفسيته ، فترك مصر بعد صراع نفسي أليم ، وذهب إلى بغداد وبلاد فارس وفي تلك الأثناء جاءته هدية صديقه القديم فأثارت في نفسه ما أثارت من ذكريات . وأهاجت شجونا كانت كامنة في نفسه ، وحركت أحاسيسا جديدا في فترة من العمر كان المتنبي قد انتهى فيها إلى حال من الإشفاق بعد طول جهاد وكفاح لم يشعر شيئا ، إشفاق الشاعر على نفسه وإشفاقه على الغد ، وإدراكه أن الحياة بها طالع بالمرء قصيرة محدودة مؤقتة ، وأنه قد كان من الخير . نادامت الحياة على هذا النحو مجرد رحلة عابرة يقطعها الإنسان في هذا الوجود . أن يعيها الإنسان على نحو آخر ، وإن تكون علاقاته بالناس علاقة قائمة على الحب والود والصفاء ، وكان إحساسا بالندم يقرض نفس الشاعر قرصا . ويلسه لسا . عندما يحس بأن الحياة تسرع الخطى ، وأن كل شيء يمضي إلى الزوال

(١) الشعر والتأمل من ١٨٢ ١٨٣ .

وأن الخير والحب وحدهما الباقيات . وكأن لسان حاله يقول : ليت الذى كان لم يكن ، بل ليتنا كنا نستطيع أن نعيش الحياة مرة أخرى فتجذب ما وقعنا فيه من أخطاء . وتلافى ما كان يستبد بنا أحياناً من أهواء . فلما اكثرت ما تباعد أهواؤنا ورغباتنا بيننا وبين إدراك الحقيقة المنطوية وراء مظاهر الحياة .

لأنها لحظة من اللحظات التى تبدأ فيها النفس بعد مراحل من النضال المير مع الحياة فتجتمع لدى النفس ما تشتمل من مشاعر ، وذلك عندما يستعرض الإنسان ما مضى من حياته . ثم يلقى نظرة على هذا المجدد من الأحداث التى غاضها ولم يظفر منها بشيء . فتنتابه حالة من الأمل العميق .

ولعل هذه الهدية التى تلقاها المتنبي من صديقه الأمير بعد هذه القطعية الطويلة، وما تنطوى عليه من رمز لحبة قديمة كامنة فى أعماق الرجلين أن تكون هى الشرارة التى فجرت هذا الانفصال فى نفس المتنبي « وأتاح لمشاعره أن تتركز وتتجمع فى هذه الرؤية الجديدة للحياة ، والتى نراها تنقشر فى المقطع الغزل من القصيدة حين يقول :

أنا أهوى وقلبك المتبول (١)	مالنا كلنا جو يارسول
غارمنى وخسان فيما يقول	كلنا عاد من بعثت إليها
ها ، وخانت قلوبهن العقول (٢)	أفسدت بيننا الأمانات عينا

(١) الجوى أذى أصابه الجوى « وهو داء الالجوف . المتبول : الذى هيمه الحسب

(٢) معنى خيانة القول هنا أنه المقل يقول لأدب الحياة . ويرى الرسول أن يقع فى

غرام ليس له « وذلك عندما يغابه الهوى فينسئ ما حمله من أمانة .

تفتنكي ما اشتكيت من طرب الشوق ق إليها والشوق حيث النحول (٧)
 وإذا خامر الهوى قلب صعب فعليه لئكل عيين دليل (٢)
 زودينا من حسن وجهك ، ماذا م ، فحسن الوجوه حال تحول
 وصلينا نصلك في هذه الدنيا فان المقام فيها قليل
 من رآها بعينها شاقه القفا ن فيها كما تشوق الحول (٣)
 إن قرئني أدمع بعد يباس فحميد من القفا الذبول (٤)

قد تقرأ هذه الأبيات ثم تتصور أن سر جمالها وروعها كامن في هذا القول الرقيق ، أو في عاطفة الحب الملهوبة التي تفيض من أبيات هذه المقطوعة ، والتي تصور علاقة إنسان يحب امرأة لا يملك كل من رآها إلا أن يقع في غرامها ، حتى هذا الرسول الذي يرسله العاشق إلى حبيبته لا يستطيع أن يقارم مالا بد من وقوعه .

فما إن يقع نظر هذا الرسول على هذه الحبيبة حتى يفتنه حسناتها ، ويمالك عليه كل لبه ، ويضطر رغما إلى إظهار الغيرة ، وإلى الخيانة فيحمل إياها من القول ما يغير قلب المرأة على صاحبها ، والذي يحمله على الخيانة أمر فرق إرادته ذلك هو فتنة هذه المرأة وسحرها . وإن يجدى مع هذا الرسول شيء من اللوم أو العقاب ، فهو رجل مغلوب على أمره أمام فتنة لا يستطيع لها دفعا ، فتنة سولت له خيانة صديقه . ولكم حاول هذا الرسول الذي ائتمنه صديقه

(١) الطرب : خفة عذت عند الفرح والحزن « والشوق حيث النحول » : أنه لم يكن فاحلا لم يكن مهتافا .

(٢) خامر : خالط الصعب : الشديد الشوق

(٣) الصلطان : المقيمون واحدهما قاطن والحول : المتحولون

(٤) أدم : بضم الدال وفتحها : إذا شحب لونه ونفخ . القفا : قناة الرمح

فحمله رسالة إلى صاحبه أن يحافظ على الأمانة فلم يفلح ، ولكم حارل كذلك أن يخفى ما في نفسه من الحب فلم يسمع منه القوى ، فيبدو مذهولاً مشدوماً قد فضحه الحب واستول عليه وغلبه ، وأصبح عليه لكل عين دليل .

قد تقرأ هذه الآيات فتأخذك منها هذه اللفة الصادقة التابعة من قلب مهذوف بحب صاحبه ، وقد تروك منها البساطة ، وقد يفتك منها قدرة المنتهي الخارقة على إثارة انفعالك والتأثير فيك بما وهب من طاقة شعورية عالية استطاعت بحق أن توقفك أمام تجربة حية لإنسان يؤرقه الحب ، إنسان بلغت عنده العاطفة من التركيب والعمق درجة جعلتك تفسر بما في ألفاظ الشاعر وصورة من توقد وحرارة .

وقد تقرأ هذه الآيات فتقف عند جزئياتها وصياغتها ، وتفسر لكل بيت منها بل ولكل جملة بوقعها وشدة تأثيرها ، وقد تدفعك هذه العلاقات الحية التي استعان بها المتنبي عندما أتى بالرسول وحله الأمانة ، وجعله يفار منه ويقع في الحب ويخون صاحبه ويفتكي من طرب الشرق ما يفتنك به . ويجعل من هذا الرسول موضوعاً حياً قادراً على تصوير الصراع العاطفي في نفس الشاعر ، وعلى إحاطة محبوبته بهالة من التأثير بالغة الحد . وعلى بيان حافي أعماقه من شوق لها ، وما يعاينيه من لحظة تكاد تبلغ حد الإشفاق والخوف من أن يفك الزمام من يده حين ينادي صاحبه أن تزوده بمجالها قبل أن يتبدل مجالها ويحول ، وقبل أن تذهب الدنيا ، فإن المقام فيها قليل والمرحلة عنها قريبة .

أقول قد تقرأ هذه الآيات فيأسرك منها هذا الموقف الإنساني الذي يتمثل في قصة حب جمع لك الشاعر فيها جملة من العناصر ، واختار لك فيها

من وسائل الصياغة وما أشاع فيك تلك العاطفة وآثار فيك هذا الانفعال ، وأنت بحق في أن يبلغ بك الشاعر هذه الدرجة من الصدق ، وقد يكون لك العذر حين تقف عند هذا المقطع الغزلي فتعيقه بكل وجدائك . ولكنك عظمى أشد الخطأ إذا تصورت أن كل ما في هذا المطلع الغزلي من جمال وروعة إنما مرده لهذه العلاقات الإنسانية وحدها ، أو لهذه العاطفة المغلفة المركزة العميقة التي قلما تلوح كاذبة .

نعم ، أنت عظمى إذا وقعت في فهمك لهذه القطعة عند هذه الحدود . وليس من شك في أنك تظلم المتنبي أبلغ الظلم إذا قصرت ما في الأبيات السابقة من روعة عند حدود الفهم المباشر ، أو قل عند حدود تلك الأنغام الحلوة المنبعثة من هذا الغزل الصادق . ذلك أن في أبيات تلك المقطوعة ما يتجاوز حدود هذه الحادثة بين الشاعر وصاحبه ، إذا صحت ، وفيها ما ينتقل بك إلى جوار نفس آخر ، وإلى تأثير أبعد من تأثير عاشق يبت لواعجه أو شوقه أو حنينه إلى محبوبته .

إننا هنا وفي هذه الأبيات بالذات أمام شاعر ينظر إلى الوجود والحياة من زاوية خاصة ، ويخلع على الحادثة التي أمامه ما في أعماقه من رؤية للحياة . فليس الأمر أمر صديقة يحبها أو تحبه ، وليس الأمر أمر رسول يحمل عنه الأمانة فيخونها ، وليس الأمر أمر لهفة وشوق وإشفاق من زوال العلاقة أو ضياعها أو أمر خوف من ذهاب الحياة وفنائها قبل أن ينال من عقيقته ما يريد . وإنما الأمر أمر شاعر ينظر إلى الحياة نظرة جديدة ، نظرة أبعد مدى من نظرة المحب العاشق ، لأنها عاطفة رجل أدرك للحظة واحدة أن كل ما كان له من ماضٍ في الحياة قد ضاع في غير ثمرة ، وأن الباقي لديه من العمر أقل بكثير مما ذهب ، وأن

ليس أمام الإنسان في موقف كهذا إلا أن يتمسك بما بقي له من حياة فيعيشه بفلسفة جديدة وبروح هاشقة مقسحة بحبة، ومن ثم ترى هذا الإحساس بالمرارة والآسى، وترى هذه الرغبة في تلافى ما فات، وترى لهفة إلى الحب حب الناس جميعا. فلو أدرك الناس هذه الحياة ورأوها بعينها، وهرقوها على حقيقتها لأحب بعضهم بعضا ولهاقنا فيها القاطن المقيم لقلة مقامه، كما يشوقنا الطاعن المرتحل في حياة طابرة كأنها الحلم.

هذه هي حقيقة الشعور الذي كان يعيشه المتنبي عندما صدر عن هذه الأبيات. وهذا الشعور هو الذي يفسر القطعة الغزلية كلها فيلونها بلون هذا الإحساس ويضفي عليها رؤية الشاعر للحياة وفكرته عنها. وزرعة المتنبي هنا هي في قدرته على أن يجعل هذا الشعور يسيطر على أبيات المقطع الغزلي كله ويطبعه بطابعه، بحيث أصبح هذا الطابع المثالي الطفيف على حد قول كولردج هو الذي يخلعه الشاعر على الكل.

وإذا كان المتنبي قد صور في هذه القطعة امرأة يحبها، واستعان في سبيل ذلك بجملة من العناصر والأحداث، وأفاض ما أفاض من مشاعر الحنان والشوق، فإن ذلك كله على روعته وحسن أدائه كان بمثابة المشروبات وفوايح الشبهة، على أن الشيء الأخير الذي يغمرك عند انقبائك من قراءة الأبيات ليس إلا هذا الطابع المثالي الذي يخلعه الشاعر على الكل حين يريك مرقفه من الحياة، وحين ينتشر هذا الموقف في جميع أجزاء القطعة كلها فيلونها بلون معين بحيث تذوب فيه قصة الحب فلا تظهر إلا من بعيد.

وهكذا ترى أن المتنبي لم يجمع في هذه القطعة بين أجزاء باردة أو بين معان تجري في الفاظ، وترددها الذاكرة من حافظتها أو ما اخترعته من الماضي.

ولإنما هي مواد دخلت في عملية صهر وامتزاج في ذات المتنبى وروحه بحيث استطاع أن يغمرها كلها بإحساس واحد تابع من موقف الشاعر ورؤيته للحياة في تلك اللحظة التي تلقى فيها هدية صديقه القديم .

مثل هذا الشعر هو وليد ملكة الخيال وهو الذي يشعر فيه القارئ بأن عاطفة الشاعر وإرادته متغلغلان في العمل الفني كله ومسيطران عليه . أما الشعر الذي لا تمس فيه إلا بهزئيات محدودة متناثرة جعماً الشاعر ورصها الواحدة منها بهوار الأخرى فهو شعر وليد التوهم شعر خال من العاطفة ، هو أقرب إلى التصوير الخارجى لشيء منه إلى الخلق النابع من باطن الفنان .

ولله من الأوفق بنا أن نضرب مثلاً آخر لهذا النوع من الشعر الذي يعوزه الامتزاج الحقيقي بين قلب الفنان وعقله . والذي لم يستطع الشاعر فيه أن يصهر جزئيات موضوعه في بوقعة خياله فيخلق منها شكلاً عضوياً حياً حتى يمكننا أن نميز في وضوح بين الشعر الصادر من الخيال والشعر الصادر من التوهم . نجد مثلاً لذلك قصيدة شوقي التي يصور بها قصر دأنس الوجود ، وحاول أن تتحقق الإحساس المنطوى وراء كل صورة من صور الأبيات الأولى في هذه القصيدة . وتأمل هل ترى من خلالها إحساساً واحداً متغلغلاً في الأبيات ؟ وهل استطاع الشاعر أن يخلق على الموضوع الذي أحاطه روحاً تنتشر في كل بيت من أبيات القصيدة بحيث يلد كل سطر السطر الذي يليه ، وترتبط كل صورة بأختها ارتباطاً حياً ، وبدرجة يصعب معها فصل سطر من هذه السطور عن الآخر أو تنحيه كلمة عن التي تليها ؟

يقول شوقي :

أيها المنتحى بأسوان دارا
كالثريا تريد أن تنفضا
اخلع النمل واخفض الطرف واخشع
لا تحاول من آية الدهر غضا
قف بثلث القصور في اليم غرقى
مسكا بعضنا من الدهر بعضنا
كمذاوى أخفين في الماء بعضنا
ساجيات به وأبدن بعضنا

يخاطب شوقي بهذه الأبيات الرئيس روزفيلت الذى جاء من بلاده ليزور
هذا الأثر القرونى الخالد أقصر أنس الوجود . وهو كما تعلم قصر قائم في وسط
النيل تنغمر أجزاء منه في الماء وتطفو أجزاء أخرى فوق سطحه وعلى رغم
روعة البناء وأصالته وخلوده فقد تأثرت بعض جوانبه من فعل الزمن فتقطعت
بعض أوصاله ، ومع ذلك فهو ما زال يحتفظ بجلال القدم ومهابة .

وقد أشار شوقي في البيت الأول إلى شيء من روعة هذا البناء وشموخه
وجاه ودقة صنعه عندما صور به الثريا ، كما أشاع أيضا إحساسا بالاشفاق على
هذا الأثر الخالد من السقوط « فهو لم يسلم على رغم خلوده من فعل الزمن الذى
لم يشأ أن يتركه معافى ، فقد ظهرت عليه آثار الشيخوخة ، ودب فيه شيء من فناء
حتى ليوشك أن يتداعى . على أنه على الرغم من هذا كله ما زال متناسكا يقف
على قدميه في روعة وفي كمال انقضاء الثريا ما يدل على هذا كله « فقد جمعت
الكلمتان بين الإحساس بالخلود والروعة والجلال ، وبين الإشفاق بما عساه أن
يصيب هذا الأثر من تضعضع أو زوال .

حتى إذا انتقلنا إلى البيت الثاني وجدنا الشاعر ، وقد تملكته هيبة الأثر وجلاله وقديسيته « يهيب بكل من يقترب منه أن ينظر قبل أن يخطأ بقدمه أرض هذا المسكن » وأن يستقبله كما تستقبل الأماكن المقدسة بمحصد طاهر وقلب خاشع ، وأن يحتشم ويلتزم الوقار ، ويأخذ سميت المتعبد ، بل سميت المائل أمام عبقرية من تلك العبقریات الخارقة التي ترغمك على احترامها مهما بدت عليها من علامات القدم أو آثار البلى . وكأنى بالهاهرنا يخشى أن يخامرك الهلك في عظمة هذا البناء حين تقع عينك على بعض ما تأكل من أجسادائه . وكأنى به يخشى أن يدعوك هذا إلى الاستهانة بأمر هذا الأثر العظيم ، وما ينطوى عليه من رمز لعظمة الإنسان وخلوده ، فتهلك عن مثل هذا الخطر بما استخدمه من أسلوب النوى المنطوى على التحذير في الشطر الثاني من هذا البيت حين يقول :

اخلع النمل واخضع الطرف واخضع لاثناحول من آية الدهر غضا

وإلى هنا نستطيع أن نفهم شيئا عن الوحدة في الإحساس بين البيت الأول والثاني كما نستطيع أن ندرك ما تنطوى عليه رؤية شوقي لهذا الأثر العظيم من هذين البيتين ، فهي رؤية تبرز فيها عاطفة الإشفاق بمهاجر الإجلال والإكبار .

على أن هذه الرؤيا المحددة الواضحة في البيتين الأولين لم تشأ إلا أن تتهز ويصيدها التناخل والتفكك فيما جاء بعده هذين البيتين من صور . ففي البيت الثالث ينة ملك الشاعر إلى موقف جديد حين يجعلك أمام مشهد من الغرق يمسك بعضهم من الذعر بعضا فإذا بك فجأة تنتقل إلى حال من الشعور بالفرع والخوف حين ترى أمامك في اليم غرق يصارعون الموت ويتمسكون بالحياة . ولكنهم مع ذلك غرق يعانون من ذلك الشعور باليأس الذي ينتاب الإنسان

في تلك اللحظة الحاسمة التي تفصل بين الحياة والوفا .

وكان يمكن لهذه الصورة الأخيرة أن تكون استمرارا للإحساس الأول الذي واجهنا في البيتين الأولين ، وعلى الأخص في صورة الثريا التي تريد أن تنقض ولكن الذي أفسد الشيء كله ، وأبان عن زيف الإحساس ، وكشف لنا عن اهتزاز الرؤية . وأثبت أن شوقي لم يكن في الحقيقة صادقا في أن يطلع على الظاهرة التي أمامه وحدة متجانسة من الإحساس تهدف مع تعدد الصور إلى استجلاد موقف نفسي محدد من هذا الأثر الذي يصوره . ذلك أننا ، ونحن مارلانا أمام صورة الفرق الذين يمسك بعضهم من الذعر بعضا ، والذين هم في حالة بين الحياة والوفا ، نرى أنفسنا أمام مشهد من العذاري الساجيات الفاتنات يخفين في الماء بعضاً ساجيات به ويبدن بعضا . وإذا القارئ مضطر - أراد أو لم يرد - أن تهتز أمام عينية الرؤية وأن يختلط عليه الأمر . فنحن لم نكد ننتهي من الإحساس بالفزع لمؤلاء الفرق حتى يغمرنا إحساس من نوع آخر ، إحساس بهجة الحياة وشبابها . بل وبذوق من النبض الحى الذي تستيقظ فيه الروح والجسد معا .

وليس الذي أفسد المعنى وأساء إلى الصورة الكلية مجرد هذا التناقض في العاطفة أو الإحساس . فرب القصيدة تبدو لأول قراءة وقد تناقضت فيها العواطف وتعددت للمفاهيم . فإذا أنت أعدت قراءة هذه القصيدة مرة ومرة أحسست بأن هذه العواطف للتعدده تتجمع في إبراز موقف كلى موحد . فقد تبدو بعض القصائد للقارئ العادى الذي لا يتعمق أبعساها الشيء ، أو الذي يكتفى بالظاهر من المعنى أنها قصائد ذات مغزى طائفي معين : كأن تكون العاطفة التي ينتهى إليها القارئ عاطفة تفاؤل بالحياة مثلا ، فإذا أعاد تأمل

هذه القصائد أحس أن المغزى الحقيقى ليس هو التناول بالحياة وإنما هو التهاؤم بها : والمرجع فى هذا كله إلى القراءة الصحيحة للشعر حتى يمسك القارئ بخيط الانفعال السائد فى القصيدة المسيطر عليها .

نقول ليس الذى أفرد المعنى عند شوقى مجرد هذا التناقض بين عاطفتين . فقد يعترض أحد القراء فيقول : أين هذا التناقض الذى تزعمه ؟ أى شئ يعترض شوقى حين يرى قصور أمس الوجود غرقى وبراهما فى نفس اللحظة عذارى ، ما دام الشاعر يحدثنا منذ البداية عن التناقض القائم بين شباب هذه القصور وبين شيخوختها ، أو بين ما فيها من فناء وحياة : فناء الزوال الذى يوشك أن يصيب هذا القصر ، وشباب الفن الذى مازال يحمل نبض الحياة فى هذه الآمار الخالدة .

وقد كان يمكن لمثل هذا الاعتراض أن تكون له وجاهته لو أن شوقى نجح فى أن يلتقى بين أيدينا بجملة من الصور ثم يجمع بينها فى خيط واحد . ولكن الذى حدث أننا لم نكد نقف عند مشهد يشد الحسوف والفرع ، ولم تكف تستقر هذه العاطفة فى نفوسنا حتى ارتفعها ونحن ما زلنا واقفين أمام المشهد ذاته وأبدلها بأخرى

وأبدلها بأخرى متناقضة تماما . إذ كيف يمكن لقصور أن تكون غرقى فى حالة ذعر وصراع مع الموت وهمى فى الوقت ذاته عذارى رشيقات مليئات بالفتنة ونابضات بحياسة كلها ربيع وشباب . وإذا كان هدف شوقى أن يجمع لك بين الشيخوخة والشباب . شيخوخة الأثر وشباب الفند لكان الأولى به أن يلجأ إلى صورة أخرى غير صورة الغرقى الذين يصارعون الموت ، لأن مثل هذه الصورة لا تنشر فى النفس صورة الفناء ، وإنما تبعث فى النفس الإحساس

بالذعر والخوف والفرع وفرق كبير بين عاطفه الذعر وعاطفة الإحساس
بالغناء.

مثل هذه الصور التى تنفصل الواحدة منها عن الأخرى ، وتستقل بنفسها ،
وتتناقض مع إخوانها ، ولا تحمل ما تحمله سائر الصور فى القصيدة من مشاعر
الفنان ورويته للحياة هى صور مفككة وليدة التوهم ، وهى جزئيات حسية متقطعة
خالية من الروح الذى يوحّد بين أجزائها .

مثل هذا اللون من الشعر يفضحه ويكشف عن زيفه خلوه من العاطفة ، لأنه
كثيرا ما ينفصل فيه العالم الخارجى عن العالم الداخلى للشاعر ، فتبدو اللغة التى
يستخدمها الفنان وكأنها مجرد أداة لوصف العالم الخارجى كما هو واقع لا كما يدور
فى نفس الفنان . وعندئذ تتحول اللغة عن وظيفتها الأساسية فى الفن وتصبح
مجرد إشارة إلى الشيء الذى يصفه الشاعر . وإذا انتهى الشاعر فى لغته وتصويره
إلى هذه النهاية فأقل ما ينبغى له ألا يدعى لنفسه أنه شاعر لأنه إذا أراد أن
يسلك سبيل الفن فلا بد أن يستخدم اللغة للتعبير عما يختلج فى نفسه من داخل .
أما إذا اكتفى الشاعر بجمل اللغة مجرد أداة لتصوير ما هو كائن فى عالم الأشياء
دون أن يفعل بما يدور فى نفسه ، فإن أقل ما يستحقه مثل هذا الشاعر من الوصف
أن يوصم بالفلاس العاطفة وانعدامها ، وأن ليس لديه ما يخلد على العالم الخارجى .
عندئذ سوف نرى مثل هذا الشاعر مضطرا إلى أن ياجأ إلى جمع هذه الجزئيات
الباردة الخالية من العاطفة فى تصويره على نحو ما رأينا فى الصورتين
من شعر شوقى ، وعلى نحو ما نرى فى كثير من شعر الطبيعة الخالى من
الإحساس . أنظر إلى ما جاء فى وصف حافظ إبراهيم للنيل فى هذه الآيات :

والتيـل مرآة قنفس في صحيفتها النسيم
سلب السماء نجومها فهوت بلحظه زعموم
نشرت عليه غلالة بيضاء حاكنتها الغيوم
شفق لا عيـفا سوى ما شابه منها الاديم

فهو تصوير أقرب ما يكون إلى نقل المعنى بصورة مفككة وفي غير انفعال
صادق . وانظر إلى قول البهاء زهير يصف روضة .

والطلـل في أغصانه يحكى عقودا في ترائب
وتفتحت أزهاره فتأرجحت من كل جانب
وبدا على دوحاته تمر كأذئاب الثعالب
وكأغـا آصـاله ذهب على الأوراق ذائب

فإذا أتت تتبععت صورة هذه المقطعة لم تجد ما يجاوز هذه العلاقات الجزئية
التي أوجدها الشاعر بين المعنى والمصـبه به ، ولم تظفر بأكثر من المـسـارة في عقد
للمشاكلـة المادية بين ثمر الشجر وأذئاب الثعالب ، أو بين الطل على الأغصان
والمقود على الصدور ، أو بين ما ينثره الاصيل من شعاع وبين الذهب الذائب
على الأوراق فإذا أردت أن تتحقق نفس الفنان ورؤيته الداخلية وما يريد أن
يخـلعه على المنظر الذي أمامه من عاطفة نابغة من ذاته لم تجد شيئا . وإذا أمت
أردت أن تكشف عن وحدة عاطفية أو شعورية ترى في أبيات المقطعة وتلوونها
بلون واحد فسيطول بك البحث دون جدوى .

وإن هذا من شعر خليل مطران الذي أحسن يوما بما ينطوى عليه الصيف
في الصيف من سأم وضجر ، وما يخـلعه على النفوس في بعض المعطيات من
الكلال والإعياء ، وما ينثره في الناس من هود حتى ل ترى كل شيء جامدا

يخيم عليه الخول والنعاس . انتشر هذا الإحساس في كل شيء تقع عليه عين
الشاعر : في الرمال والحقول وصفحة المياه في النيل . فجاءت هذه الأبيات
التي تحمل لحظة إحساس واحدة فساب في القصيدة كلمات وصوراً وتوقفك أمام
نفس تنقل إليك ما يدور في داخلها لا ما يقع خارجها . يقول مطران :

أر قد الصيف في الصعيد لظاه	فأجف الحقول والآجاما
وغدا الناس بين حم كثيف	مترد من الغبار غماما
وفلاة كأنما الرمل فيها	شرر من لمعة واضطراما
وكان المياه في النيل تجري	بخطى أبطأت ونهر تعامى
شبه ذوب الرصاص في الكير يطنى	فاذا ما طغى برفق قرامى
وهرا الأعين الكلال ، فأنى	نظرت حمرة رأت وقتاماً
وكان النعاس في عصب الأرض	تمشى فكل مذهب ناساً
وكان الدير التي صنعتها	أمة القبط متعبات قياماً

فانظر كيف استطاع الشاعر في الأبيات السابقة أن يجمع لك بين هذه
الجزئيات في وحدة عضوية متكاملة . وكيف استطاعت كل جزئية منها أن
تضيف إلى سابقتها إحساس الشاعر بما يخلمه لظى الصيف في الصعيد وناؤه المحرقة
على الموجردات والكائنات من روج الضجر والسم ، ومن حياة همه كل ما
فيها ووجع وجهه لإعياء وتخدر ، فأصبح كل شيء جسامدا يتحرك في تناقل
وبطء . فما هو النيل نفسه قد أصبح شرياناً لا ينضب من شدة الحر وقسوة
الحر الذي لا يكتفى بمساقفه من حرارة بل ينتشر مع الحرارة غبار كسائه الغيم .
ثم انظر إلى عصب الأرض وقد تخدر فإذا هذا الحذر يسرى في جميع الأحياء
فيخيم النعاس على كل من يدب على الأرض . بل لقد انتقل هذا كله إلى

الرسوم التي صنعها قدماء المصريين فبدت هي الأخرى وقد طفح بها الكيل تكاد
تطلق بالفكوى من الكلال والملل .

وهكذا ترى أن جميع أبيات القصيدة قد تضافت على خلق جو خاص،
واستطاعت بكلماتها وصورها أن تكشف عن نظرة الشاعر وموقفه النفسى . وأنها
بهذا لم تقف عند حد نقل العالم الخارجى وحده ، بل استطاعت أن تخرج ما فى
خارج الشاعر من واقع بما يعتلج فى نفسه من الافعال .

وبعد فلعلنا أن نكون ، بما قدمناه إليك من نماذج شعرية من المثيق وشوقى
وحافظ ومطران قد أو ضحنا الفرق الكبير بين نوعين من الشعر : شعر يصدر
عن الخيال يخلع فيه الشاعر عاطفته وروحه على موضوع قصيدته فإذا هو شعر
موحد الفكرة والصورة والإحساس ، وإذا العمل الفنى كله تصوير لموقف
نفسى موحد، أو لحظة شعورية ذات مغزى يبدو فيها الوجود للشاعر مصبوحا
بلون نفسه . خذ مثلا عندما يريد الفنان أن يصور لك لحظة غروب الشمس فهل
يكون مدفه مجرد تذكيرك بالغروب العادى الذى تعرفه أو الذى اعتدت أن
تعامده كل ليلة ؟ أم هو يعطيك الغروب الذى ينبع من ذاته هو والذى تخلقه
ويشقه الذى يختلف فى ألوانها عن ريشة أى فنان آخر . فإذا كان ليلى أبو ماضى قد
صور لك لحظة الغروب بقوله :

السحب تركض فى الفضاء الرحب ركض الخائفين
والشمس تبدو خلفها صفراء عاصية الجبين
والبحر صاج صامع فيه خشوع الزاهدين
لكنما عيناك باهتان فى الأفق البعيد
سلى ! بماذا تفكرين ؟
سلى ! بماذا تحلين ؟

فهو لم يفكر لحظة في أن ينقل إليك مشهد الغروب كما يتراءى أمام أى إنسان، وإنما أراد أن يصور لك لحظة غروب خاصة بالشاعر وحده فهذه السحب المتقطعة المنتشرة فى الأفق، وهذه الشمس المخفية وراء هذه القطع المتناثرة من السحب، وهذا البحر الممتد أمام الشاعر قد حملت فى طياتها ألوانا نفسية معينة وذلك لما أضفاه الشاعر عليها من إحساس داخلى. فالسحب ليست مجرد سحب وإنما هى سحب تركض ركض الخائفين، والشمس لم تعد شمسا وإنما هى صفراء سقيمة معصوبة الجبين فى حال من الذبول والمرض، والبحر ساكن صامت فى حال من الخشوع والزهدة. ثم هناك أخيرا عينان باهتان تنظران إلى الأفق فى حال من شرود الذهن وضياح الأمل.

فمن يستطيع أن يزعم عند قراءة هذه الصور المتلاحقة فى هذه المقطعة أن هدف الشاعر هو تصوير الغروب كما نشاهده فى الواقع. إن كل ما عرض علينا من صور وألوان كان لخلق وإشاعة هذا الإحساس بالذوال والفاء كأننا أمام مشهد توديع عزيز أو تشييع جنازة. إننا أمام لحظة تتجسد لنا فيها صورة النهار وهو يلفظ أنفاسه الأخيرة، فالموقف موقف كآبة ورهبة وخوف وزهد فى الحياة.

ولست مهمتنا أمام هذا المشهد الذى صور به الشاعر أن نرجع ما فيه إلى الواقع وإنما مهمتنا أن نستكشف ما انعكس على هذه الظاهرة الطبيعية من موقف الشاعر وروية الجديدة للغروب. وإذا كان للخيال أثر فى هذا الشعر، وإذا كان له دور يقوم به فإلما يترك هذا الأثر وهذا الدور فى تلك القوة الحيوية التى جمعت من هذه الصور عملا تكاملت أجزاؤه فتحررت هذه الأجزاء تحت ضوء معين وتنفست هواء من لون خاص انتهت إلى إبراز وقفة الشاعر لإزاء الغروب. وقفة سلوكية تخص الشاعر وحده.

أما الشعر الذى يصدر عن التوهم فهو صور وأفكار ، ولكنها صور وأفكار متفرقة مفككة تتكون من جزئيات باردة لاعاطفة فيها . تفصل فيها الصورة عن الأخرى وتستقل بنفسها . قد يتحقق فيما بينها تناسب فكري أو منطقي ، وقد تنشأ بينها علاقات مصدرها العقل الصرف ، وبراعة الشاعر ومهارته في مثل هذا اللون من الشعر لا تتمدى ما يقدمه قانون تداعى المعانى وما تسعفه الذاكرة حين يستدعى الشبيه شبيهه إلى الذهن . أو حين يقترن في خبرة الشاعر شيئان لهما سبب من الأسباب فيربط هذان الشيطان أحدهما بالآخر ، بحيث إذا عرض للشاعر أحدهما وثب الآخر إلى ذهنه فوراً (١) . ومثل هذه الأشياء التى تتداعى إلى الذهن لا نستطيع وحدها أن نؤلف فناً ، لأنها تكون مفتقدة لأهم عنصر في الفن وهو خلق هذا الجو المثالى الذى يخلعه الشاعر على الكل .

وإذا أردت مثالا أخيراً لهذا اللون من الشعر فأليك هذه الأبيات التى يصور فيها الشاعر أبو الفتح محمود بن الحسين المتنوفى عام ٥٣٥ هـ روضاً ويقول فيها :

وروض عن صنيع الغيث راض	كما رضى الصديق عن الصديق
إذا ما القطر أسمنه صبحاً	أتم له الصنيعة فى الغبوق
كأن الطل منتثراً عليه	بقايا الدمع فى الحسد المهدوق
كأن غصونة سقيت رحمة	فماست ميس شراب الرحيق
يذكرنى بنفسجه بقايا	صنيع اللطم فى الوجه الرقيق

فأقارن هذه الأبيات بحمد نفسه فى البيتين الأولين أمام إحساس بالرضا والسعادة ، فلقاء الغيث بالروض لقاء يفيض بالمودة والحب ، وهو أشبه بلقاء

(١) اقرأ نحمدك قانون تداعى المعانى للدكتور زكى نجيب محمود فى كتابه فلسفه وفن ص ٩٩ .

الصديقين ! انفساء يتم في الصباح وآخر يتم في المساء ، وكلاهما يحمل إحساس
الفرحة والغبطة . كما يحمل باثقال جوا نفسيا معيننا نخلاه المعاصر على الروض المنتعش
نضرة وجبوية .

وكان الطبيعي أن يستقر هذا الجو سائدا في الآيات كلها، إلا أننا ما نكاد
نصل إلى البيت الثالث حتى ندرك سيطرة الصور الحكاية والولع بمجرد العلاقات
الجزئية بين المهبة والمحببه به . فصور الطل المنتثر على الروض ذكرت المعاصر
بالدموع التي تهاكل الطل هيئة ولونا، فجاءت صور الدمع المنحدر على خند المهوق؟
وهل تستقيم صورة الدمع على خند المشوق وما تحمله من إيماءات الحزن والهمزة
والحنين والنوابع على الحبيب الغائب مع الصورة العامة التي يريد الشاعر أن
يخلعها على الروض كله . وهي فيما يبدو من آياته صور الروض المنتعش
الفرح الذي يهتز طربا ، والتي ترقص غصونه وتميس كأنها سقيت شرابا ؟
ثم هل يتلام الإحساس الصادر من صور الروض الذي يرقص من المنفوخة
مع الإحساس الصادر من صورة روض تفتش قوة به دموع وجل متوجع
محزون ، ثم ما هذا العلم الذي نراه في البيت الأخير ؟ وهل يليق بشاعر في
مقام كهذا يتحدث عن روعة الروض وانطلاقه . وما في أغصانه من نضرة
ورقص أن يصف زهر البنفسج بالآثر الذي يتركه العلم على الوجه الرقيق ؟
وهل يمكن لهذا الآثر مهما كان دقيقا في إعطاء الصورة التي يريد لها لوهرة
البنفسج أن يؤدي ما يريده الشاعر بعد أن أوقفنا أمام مهبط امرأة مفجوعة
تلعثم خديها بيديها ؟ ثم كيف تستقيم السعادة التي بعثها الضيق في الروض
والنشوة التي سرت في أوصاله عندما شرب من الرحيق المسكر فرقص مع

صورة الحزن الذى تبعته دموع المشتاق المفتقد لحبيبه ، أو المرأة المفجوعة التى
تلعثم الحدين؟ ثم ما الذى حساه أن ينتهى إليه القارئ من إحساس أو موقف
إزاء هذا الروض الذى يصوره الشاعر إذا ما وجد نفسه يضطرب بين مشاعر
متباينة وصور متعارضة وبين أبيات يفصل الواحد منها عن الآخر على هذا
النحو المتناقض ؟ .

أليس الهدف الواضح من هذا التصوير هو الولوج بالعلاقات الشكلية والتسجيل
لمدرجات حسية جزئية تففى فيها مهارة الشاعر أو براعته عند عقد المشاكلة
والمشابهة بين شيئين يستدعى أحدهما شبيهه إلى الذهن ، ثم ليست النتيجة الأخيرة
هى ضرب من الصنعة الشكلية التى تتم بصياغة كل بيت على حدة دون أن يكون
لدى الشاعر وعى كامل بالموضوع الذى يصوره ، الأمر الذى جعل أبياته كلها
تفتقد العاطفة الواحدة التى تصبغ الصور كلها وتلقى تتعاون على إبراز رؤية
الشاعر للروض ؟ إن صورة الروض فى هذا الشعر الذى بين أيدينا صورة
مهروزة لأنها لم تختلط بروح الشاعر وإنما ظل الروض فيها مخفيا بوجوده
للموضوع المحدد خارج نطاق الذات . وهذا هو الذى جعلها تفتقد عنصر الخيال
الذى من أهم خصائصه السيطرة الكاملة على الالفاظ والصور بحيث تصبح الطاهرة
الطبيعية التى يصورها الشاعر جزءا لا يتجزأ من ذاته ، وحتى لا نكون الصور فى
القصيدة صورا مقصودة لذاتها ، وحتى لا يسعى الشاعر وراء المجاز أو الاستعارة
أو التشبيه من أجل الزخرف أو التجميل ، فليست مهمة التشبيه والاستعارة داخل
القصيدة الواحدة تقرير معنى أو توكيده وإنما مهمتها الأساسية أن تصنف حقيقة
نفسية جديدة ، وأن تتعاون مع غيرها على إبراز رؤية الشاعر وتحديد موقفه من
الشيء الذى يصوره

وبعد فعمل هذا المثال الذى سقناه آنفا أن يكون قد أوضح القسرق بين
 شعر يصدر عن الخيال وآخر يصدر عن التوهم ، ولعله أن يكون قد استطاع بعد
 تحايله أن يحدد الفرق بين نوعين من الشعر أحدهما يجمع **ك** بين جزئيات باردة
 جامدة جمعا تعسفيا خاليا من العاطفة التى تربط بين الافكار والصور
 والموضوعات الجزئية داخل القصيدة ، وبين شعور يمزج فيه القلب بالعقل
 والعاطفة بالإرادة ، وتتوحد فيه صور القصيدة وترتبط ، وتنشط ملكة الخيال
 فتنمكن من خلق العلاقة الجوهرية بين الروح الإنسانية وبين الطبيعة . ومن
 إضفاء موقف عاطفى موحد على العمل الفنى كله .

الخيال ووحدة العمل الفنى

ومنا نصل فى دراستنا إلى الموضوع الثالث من الموضوعات الرئيسية التى تتصل بنظرية الخيال عند كولردج . فقد كان الموضوع الأول كما عرفنا هو موضوع الفرق بين الخيال الأول والخيال الثانوى ، وكان الموضوع الثانى هو موضوع الفرق بين الخيال والتوهم ، أما الآن فإننا نريد أن نستوضح قدرة الخيال على تحقيق الوحدة المعنوية فى العمل الفنى .

ويمكن بنا فى هذا المجال أن نسترجع كلمات كولردج الخاصة بهذه الوحدة والتى تضمنها تعريفه السابق عن الخيال . يقول كولردج :

« الخيال هو القوة التى بواسطتها تستطيع صورة معينة أو إحساس واحد أن يهيمن على عدة صور أو أحاسيس (فى التفصيـدة) فيحقق الوحدة فيهما بينما بطريقة أشبه بالصهر . هذه القوة تظهر فى صورة عنيفة قوية فى مسرحية الملك لير ، لعكسبدر . فى هذه المسرحية نجد أن الألم العميق الذى يحس به الأب جعله ينشر الإحساس بالمعزوق ونكران الجميل حتى شمل العناصر الطبيعية ذاتها . وهذه القوة التى هى اسمى الملكات الإنسانية تتخذ أشكالا مختلفة ، منها العاطفى العنيف ومنها الهادى الساكن . فى صور يعاطها الهادة التى تبحث على المنعة فحسب نجدها تخلق وحدة من الأشياء الكثيرة بينما تفقد هذه الوحدة فى وصف الرجل العادى الذى لا تتوافر لديه ملكة الخيال لهذه الأشياء . إذ نجدها يصفها وصفا بطيئا شئ . تلو العنىء بأسلوب يخلو من العاطفة .

ولعلنا نستطيع من قراءة النص السابق أن ندرك إلى أى حد ربط كولردج بين مائة الخيال وبين تحقيق وحدة العمل الفني ، فالعلاقة بينهما كما يبدو من عباراته علاقة سببية بمعنى أنه لا تتحقق وحدة العمل بدون خيال كالا يكون خيال بدون تحقيق الوحدة .

والوحدة التي يعنيها كولردج هنا والتي تتضح من كلماته هي وحدة الشعور أو العاطفة أو الإحساس ، ولكن ما معنى وحدة الشعور أو الإحساس ؟ لعلنا مازال نذكر ما قلناه في الفصول السابقة ونحن بصدد حديثنا عن طبيعة الخلق الفني بأن الفن أثر من آثار الخيال .

ولعلنا نذكر أننا أدركنا من هذه الجملة أن كل ما يدخل العمل الفني من أفكار ومفاهيم وموسيقى يجب أن يتخلل عن طابعه الأساسي الذي كان له قبل دخوله في العمل الفني ، وأن ينصهر انصهارا تاما في ذات الفنان ، وأن يصبح بعد عملية الانصهار هذه شيئا آخر جديدا يأخذ فيه كل جزء من أجزاء العمل الفني شيئا من صفات الأجزاء الأخرى ، ويمتزج كل جزء شيئا من ذاته أو طبيعته فيخلعه على الأجزاء الأخرى بحيث لا تصبح الصورة صورة مستقلة ، ولا تغدو الموسيقى والوزن مجرد قالب خارجي تصب فيه التجربة ، وإنما يلتحم الفكر بالصورة بالإحساس بالموسيقى . وإذا كان كل عنصر من هذه العناصر سوف يتخلل عن طابعه الأساسي الذي كان له قبل أن يدخل في العمل الفني فإنه سوف يستبقى مع هذا التخلل أثره الكامل . ولكن أثره الكامل هذا لن يكون أثرا مستقلا بل هو أثر الجزء في الكل وأثر الكل في الجزء .

ولعلنا بحاجة إلى أن نعود مرة أخرى إلى التمهيد الذي سبقناه سابقا عندما

نفينا أن تكون للفكرة قيمة بذاتها أو لذاتها ، وعندما قلنا إن الفكرة تتحلل بكاملها في النصور ، كالتحلل قطعة السكر التي تذوب في قدح الماء فتبقى فيه ، وتظل تفعل في كل ذرة من ذراته ، ولكن لا يمكن أن يمتز عليها في صورة قطعة من السكر . وكذلك الفكرة التي اختفت ، وأصبحت بكاملها تصورا لم يعد من الممكن التقاطها في صورة فكرة ؛ اللهم إلا إذا استطعنا أن نستخرج قطعة من السكر بعد أن ذابت في كوب الماء . إن الفكرة لم تبق فكرة وإنما هي علاقة لمبدأ الوحدة الذي لم كتفقه بعد ولكنه موجود في الصورة الفنية ، (١) .

وما يقال عن الفكرة هنا يقال عن سائر أجزاء العمل الفني ، فلا يقتصر القول في تحكم الكل في قيمة الجزء على الفكرة وحدها بل يتجاوزها إلى غيرها إلى كل شيء يمثل جزءا في العمل الفني ، يتجاوزها إلى الألفاظ ، والصور ، والمفاهيم العقلية ، والموضوع أيا كان نوعه سياسة أو اجتماعا أو أخلاقا . وللموسيقى سواء أكانت موسيقى الوزن أو الإيقاع أو الكلمات وأصواتها أو نبرات الاتصال .

ولكن بقي أن نقسأ لماذا حرص كولردج عند تعريفه للوحدة بأن يجعلها وحدة الإحساس أو الصورة ؟ فقد قال : « إن الخيال هو القوة التي بواسطتها تستطيع صورة معينة أو إحساس واحد أن يهيمن على عدة صور أو أحاسيس في القصيدة فيحقق الوحدة فيما بينهما بطريقة أشبه بالصهر » . لماذا اختار كولردج الإحساس والصورة من دون سائر أجزاء العمل الفني ؟ لماذا لم يقل وحدة الموضوع أو الفكرة أو الموسيقى مثلا ، ولما كان

(١) المجلد في فلسفة الفن ص ٤٤ ، ٤٤ ، ٤٤ .

وحدة الإحساس والصورة عنده هي التي تمثل الوحدة العضوية في العمل الفني ؟ والإجابة على هذا في بساطة هي أن ما يعجبنا في العمل الفني هو صورته الخيالية ، ولن نخالو صورة خيالية من العاطفة ، ولأن التجربة الشعورية هي التي تمنح الفن وحدته . ومع ذلك فقد أجبنا كروثشه على هذه الاسئلة إجابة شافية بقوله :

« إن العاطفة هي التي تهب للحدس تماسكه ووحدته وما كان الحدس أن يكون حدسا حقا إلا لأنه يمثل العاطفة ، ومن العاطفة وحدها يمكن أن يتفجر الحدس . إن العاطفة ، لا الفكرة ، هي التي تضيء على الفن ما في الرمز من خفة هوائية : تعرف محصور في دائرة تصور : ذاك هو الفن . وفي الفن لا يكون التصوف إلا بالتصور : ولا يكون التصور إلا بالتصوف وما نوجب به في الآثار الفنية الحقة هو الصورة الخيالية الكاملة التي تكتسبها حالة نفسية ، وذلك هو ما ندعوه في الآخر الفني بالحياة والوحدة والتماثل والرحابة . وما نكرمه في الآثار الوائفة الناقصة هو ذلك التعارض بين حالات نفسية عديدة مختلفة ، تراها تتعند بعضها فوق بعض ، أو يختلط بعضها ببعض ، أو تكون أشبه بسديم مضطرب ، ثم ترى المواقف ينظمها في وحدة معينة ، فيعمل لهذا الغرض تصميمها مجبأ ، أو فكرة مجردة ، أو انفعالا عاطفيا خارجا عن نطاق الفن ، وإذا بآثره سلسلة من الصور إذا نظرنا إلى كل صورة منها على حدة خيل إلينا في أول وهلة أنها ثمينة . حتى إذا نظرنا إليها مجتمعة خاب ظنتنا ، لأننا لا تراها تنحدر من حالة نفسية ، ولا تنفأ عن باعث بالذات ، وإنما هي تماقبات وتتجمع بدون أن نحس فيها تلك النغمة الصادقة التي تأتي من القلب لتنفذ إلى القلب . ولبت شعري ما هي

أن يكون من شأن صورة تقطع من لوحة وتنقل إلى لوحة أخرى ذات موضوع آخر ، ما عسى أن يكون من شخصية تنزع من جوهها وشخصياتها المحيطة بها لتنقل إلى جو آخر ، لا أبلغ في هذا الصدد من تلك المناقشات القديمة حول الوحدات الدرامية التي كانت في أول الأمر قاعدتي الزمان والمكان الخارجيتين ثم صارت بعد ذلك إلى وحدة ، الفعل ، ثم انتهت أخيراً إلى وحدة الاهتمام ، الذي يستثير فكر الشاعر . أى المثل الأعلى الذي يحرك نفسه ، ولا أبلغ في هذا الصدد كذلك من النتائج النقدية التي تصفر عنها الخصومة الكبرى بين الكلاسيكيين والرومانطيين ، اذ تؤدي إلى إنكار الفن الذي يستعين بعاطفة لم تتحول إلى صورة ، أو الفن الذي يستعين بالوضوح السطحي والمخبط الصحيح في الظاهر ، والتعبير الدقيق في الظاهر ، فيحاول أن يفتن العقل عن فقدان الباعث الفني والعاطفة الملهمة التي تنبع منها الآثار الفنية . هناك فكرة مشهورة ترجع إلى أحد النقاد الانجليز . وقد أصبحت اليوم في عداد الأفكار الدارجة هي أن « كل الفنون تقترب من الموسيقى ، والأصح أن نقول : « كل الفنون موسيقى » إذا أردنا أن نرجع إلى المنشأ العاطفي للصور الفنية ، مستعدين العصور التي تبنى بناء آلياً أو ترسب في أقال الواقعية . وهناك فكرة أخرى . لا تقل عن هذه شهرة . ترجع إلى شبه فيلسوف سويسري . وقد أصابها الحسن الحظ أو لسوءه ما أصاب تلك فأصبحت شائعة هامة . هي أن « كل منظر حالة نفسية » وتلك حقيقة لا شك فيها . لا لأن المنظر منظر بل لأن للنظر من الفن . »

فالحديث لا يكون إذن إلا حديثاً غنائياً . ليس الغنائية صفة أو نمطاً للحديث . وإنما هي مرادف له . هي إحدى المرادفات الكثيرة التي ذكرتها

والتي تفيد جميعا معنى الحدس . ولئن ألبسناها صورة النعت من الناحية النحوية
فما ذلك إلا للتمييز بين الحدس الصورة الذي هو مجموعة من الصور (إن ما نسميه
صورة دائما بمجموعة من الصور ، فليس هناك صور ذرات كما أنه ليس
هناك أفكار ذرات) أعنى الحدس الحقيقي الذي يؤلف جسما حيا ، وينطوي
لذلك على مبدأ حيوي هو الجسم الحى نفسه ، وبين ذلك الحدس الزائف
الذى هو كومة من الصور جمعت على سبيل التسلية أو فى سبيل أية غاية عملية
أخرى ، بحيث إذا نظرت إليها بمنظار الفن لم تبد لك . لكونها عملية ، جسما
حيا بل جسما آليا ، أما فيما عدا هذه الغاية الجدلية فليس لاستعمالنا لفظ
الغائية فى صورة النعت من قيمة ، وحسبنا أن نقول إن الفن حدس حتى نعرف
لفن أكل تعريف « (١) » .

لقد استطاع كروشمه بحق أن يكشف فى هذه الصفحات عن جملة حقائق
بالغة الأهمية فيما يتعلق بموضوع الوحدة المعنوية فى العمل الفنى . وقد استطاع
تعريفه المشهور لفن بأنه حدس ، وشرحه لهذا التعريف أن يعين القارئ على
إدراك الأساس الذى يبنى عليه الفن عامة ، يميننا على إدراك العلاقة بين الصورة
والإحساس وبين وحدة العمل الفنى . فإذا كان الفن حدسا فالحدس لا يمكن أن
يتفجر إلا بالمعاطفة ، والمعاطفة وحدها لا الفكرة هى التى تضفى عليه ما فى الرمز
من خفة هوائية . وأن الصورة الخيالية لا تكون صورة كاملة ولا تستطیع أن
تقوم بدورها فى العمل الفنى إلا بما تتضمنه من حالة نفسية . وفى هذه العبارة
جماع الأمر كله : ففى :

(١) المجلد ١١ للسلسلة الفن ص ٤٧ ، ٤٨ ، ٤٩ ، ٥٠

أولاً : نتحدد لنا أن الوحدة الحية لا ترجع إلى التركيب العقلي أو المنطقي أو
الفكري ، لأن الفن ليس تركيباً عقلياً وإنما هو تركيب فني ، تركيب للعاطفة
والصورة في الخلد ، أو بمعنى آخر لا يوجد فن إلا بهذه التركيبية الصحفية
التي هي أثر من آثار الخلد أو الخيال والتي لا تنهض إلا على أساس من عاطفة
وصورة .

ثانياً : إن ارتباط العاطفة بالصورة داخل العمل الفني هو ارتباط حي
ناشئ عن معاناة الفنان لموقف نفسي معين ، فليست الصورة في العمل الفني
مقصودة لذاتها ، وليست العاطفة مجرد انفجار صاخب للهوى ، كما أنها ليست هذا
الجانح العمل من الفكر الذي يحب ويكره ويرغب في الشيء أو يفسره فيه ، ،
وإنما العاطفة في العمل الفني هي تجسيد اللحظة شعورية معينة يتسيطر عليها الفنان
ويخضعها للصورة كما يخضع الصورة لها بحيث يصبح الشعور هو الشعور للصورة
والصورة هي الصورة المحسوس بها .

من أجل هذا قال كروتشه :

« إن الفن هو تركيب فني نستطيع أن نقول بصدد إن العاطفة بدون
صورة حياء ، والصورة بدون عاطفة فارغة » (١)

بهذا يمكننا أن ندرك لماذا جعل كولردج في تعريفه للخيل الصورة
مرادفة للإحساس ، ولماذا جعل هيمنة صورة واحدة أو إحساس واحد على
القصيدة ، أو على أي عمل فني هو المحقق للوحدة . ولماذا كانت الصورة أو
الإحساس دون سائر أجزاء العمل الفني هي التي تنتصب لإيها الوحدة ، وأن

(١) المرجع السابق ص ١١١ .

ما نسميه بالوحدة العضوية أو الفنية ليس إلا وحدة الشعور أو الإحساس الذي ينتشر في سائر أجزاء العمل الفني فيلون صورها وموسيقاها بلون واحد تابع من موقف نفسى يعاينه القاهر لحظة انطلاقه بالعمل الفني .

وإذا كانت طبيعة الفن وماهيته تقتضيان كما شرحنا أن تكون الوحدة العضوية هي وحدة صور أو وحدة إحساس فيكون من حق النقد أن يفرق بين ما يسمى بوحدة الموضوع أو الوحدة المنطقية وما يسمى بالوحدة الفنية أو الوحدة العضوية .

ولقد استطاع الدكتور محمد مصطفى بدوى أن يفرق بين هذه الوحدات ، وأن يكلف عن قيمة كل منها بالقياس إلى العمل الفني في كتابه « دراسات في الشعر والتمرح » ومن خلال مقالاته عن الوحدة العضوية وشعر التقرير والإيماء فقال :

« إن للوحدة معاني عدة فقد تكون الوحدة هي وحدة المتكلم أو الراوى أي أن الذي يربط بين أجزاء الكلام هو شخص المتكلم فقط . وقد يقصد بالوحدة وحدة موضوع الحديث (سواء أكان الموضوع إنساناً أم غير إنسان) بمعنى أن الحديث يدور حول موضوع بالذات . وهناك الوحدة المنطقية فنقول إن الكلام تتحقق فيه الوحدة قاصدين بذلك أن أجزائه ملتزمة ولا تناقض بينها . وهناك أيضاً الوحدة الشعرية (أو الفنية) .

ولما كانت وحدة المتكلم تتحقق دائماً في كل ما يلفظ به المرء في حياته اليومية ، لأن كلامه كله صادر عن شخص واحد فإن هذا يوضح لنا كيف أن استماننا لفظة الوحدة بهذا المعنى في النقد استعمال غامض عام أكثر مما

يبقى ان يقدمنا أو يؤخرنا في شيء . ولهذا فلن يفيدنا في قليل أو كثير كون القصيدة تتحقق فيها وحدة المتكلم .

أما عن وحدة الموضوع فلا يمكننا في الحقيقة أن نتحدث عن وجودها في هذه القصيدة (معلقة لبید) إلا بقدر كبير من التجاوز والتهاون إذ يفرق شاعرنا في الاستطراد ، وينقل في كثير من الأحيان من موضوع إلى آخر حسب قانون تداعي المعاني وحده ، ويخرج من حديث إلى حديث مستهلاً كلامه بالفظ « بل » ولهذا بالطبع دلالة . ولو افترضنا جدلاً وجود وحدة الموضوع بمعنى أن الشاعر يتحدث هنا عن ذاته وعن تجاربه المحسوسة المباشرة المتعددة فما قيمة هذه الوحدة ؟ إنما لازلنا نذكر كلمات أرسطو في كتابه الشعر (الفصل الثامن) : « لا تنتج الوحدة كما يظن البعض ، من كون القصيدة تدور حول بطل واحد . إذ إن كثيراً جداً مما يحدث للفرد الواحد لا يكون وحدة على الإطلاق ، وبالمثل يقوم الفرد بأعمال عدة لا يمكن الجمع بينها بحيث يتكون لدينا حمل موحد ، ولذا يبدو أن أولئك الشعراء الذين كتبوا قصائد متحقق فيها الوحدة لسكون هرقل مثلاً فرداً واحداً . أما هو ميروس فقد فاق الشعراء جميعاً في هذه النقطة كما فاقهم في شيء آخر . لقد أدرك هذه الحقيقة سواء عن طريق الحدس والفريزة أو عن طريق المعرفة الواعية بفن الشعر » .

أما الوحدة المنطقية فلاستطيع أن نجعل منها مقياساً نقيس به الشعر ونحدد به قيمته ، فهي ليست مقصورة على الشعراء وإنما يفترض وجودها في كل عرض منطقي سليم . وكما أن المعنى « المنطقي » للقصيدة جزء ضئيل من « معنى » القصيدة كلها ، كذلك ليست الوحدة المنطقية إلا جزءاً ضئيلاً من

الوحدة التي يلزم وجودها في الشعر الرفيع - إن الشاعر أحياناً قد يضعى بهذه
الوحدة المنطقية لأنه قد يعيش تجربته أو جزءاً من تجربته على مستوى
شعورى لا يستطيع أن يبلغه المنطق ...

ما طبيعة الوحدة التي نجدها في الكائن الحى ؟ هل هي وحدة حية نامية تنبع
من مبدأ باطن الكائن . من مبدأ الأفراد أو مبدأ التشخيص كما سمىه فلاسفة
العرب - إذا جاز لنا أن نستخدم اصطلاحاً من فلسفة المصور الوسطى في
هذا المجال . أى أن المبدأ الذى يجعل من الكائن فرداً فريداً من نوعه مختلفاً عن
غيره فهناك مبدأ واحد يتحكم في الكائن الحى المفرد ويلون كل أجزائه ونواحيه ،
فنحن لا ندرك جزئيات الكائن على الأفراد وإنما ندرك الكائن الحى إدراكاً كلياً
مباشراً . فلا نلعب أحاسيسنا نحو المرأة المفردة مثلاً من أنها ثم من عينها ثم من
لون شعرها على الأفراد ، وإنما من كل هذه العناصر مجتمعة ومكونة كلاً لا يمكن
تحليله إلا على وجه التقريب وعن طريق الفكر الخالص . وتجربتنا المباشرة
للشخص الحى تجربة موحدة مصدرها هذا المبدأ الذى يلون نواحي
الخصية جميعاً .

وبالمثل ففي القصيدة وحدة مصدرها المبدأ الذى يصبغ جميع عناصرها بلون
واحد ، والذى ينساب في أطرافها جميعاً كما تنساب العصارة الخضراء التي تغذى
الشجرة جذراً وساقاً أغصاناً وأوراقاً . ولهذا فنحن نطلب من القصيدة التي تتسق
فيها الوحدة أن ترتبط عناصرها جميعاً كما يرتبط الجذر والساق والأغصان
والأوراق . فيؤدى كل عنصر فيها وظيفة حقه غير منفصلة عن الوظيفة التي يقوم
بأدائها عنصر آخر ، بحيث تسير هذه الوظائف مجتمعة في اتجاه واحد ، وتؤدى إلى
غاية واحدة هي الأثر الكلى الموحد الذى تولده القصيدة في نفس القارئ .

ويتبع ذلك أن يكون لكل لفظة تقريبا ، ولكل تعبير مجازي وتفسيره واستعارة في القصيدة وظيفه « حقيقية خاضعة للوظيفة الكلية التي تقوم بها القصيدة » فتصبح علاقة الصورة الشعرية المعينة بالنسبة لبقية الصور علاقة الأوراق بالأغصان مثلا . وكما يرى القارئ ليست هذه العلاقة علاقة منطقية وإنما هي علاقة حية أولا . إذ ينساب في الصور، المعينة نفس الانفعال الذي ينساب في غيرها من الصور وتنبع الصورة المعينة من سائر القصيدة كما تنبثق الأوراق من الأغصان . أما إذا كانت اللفظة أو الصورة مفروضة على بقية القصيدة فرضا لأجل التتميق والتزييق مثلا (كما هي الحال في « المحسنات البديعية » عادة ، ولعل هذا الاصطلاح يدل على طبيعة المقصود به) فإنهما تصبح بمثابة ورقة صناعية أو ورقة منفصلة تلتصقها على النص العاري لكي يبدو للنفس لناظر كما لو كانت مورقا، (١) .

وهذا النص، فوق أنه استطاع أن يوضح الفرق بين وحدة المتكلم ووحدة الموضوع والوحدة المنطقية وبين الوحدة العضوية أو الوحدة الفنية التي هي موضوع دراستنا، والتي ترجع إليها القيمة الحقيقية للشعر أو القصيدة، فإنه قد أبان عن بعض الحقائق الهامة التي أشرنا إليها من قبل، التي يجدر بنا أن نعيد تأكيدها ونقريرها مرة أخرى والتي تلخص في الآتي :

أولا : إن هيمنة الصورة أو الإحساس الواحد في سائر العمل الفني هو أساس الوحدة العضوية فيه :

ثانيا : إن الترابط المنطقي لأجزاء القصيدة، وتتابع أبياتها تناسبا مقنعا هي

(١) دراسات في الشعر والمسرح ، ص ٦٠ ، ٦١ ، ٦٢ ، ٦٣ .

لا يقدم أو يؤخر في قيمة القصيدة الفنية ، وأن التسلسل المنطقي لا يمكن أن يحل محل للتتابع أو التسلسل الفني للقصيدة ولا يغني عنه ، والأولى والأقرب إلى طبيعة العمل الفني أن يقوم الإقناع الفني فيه مقام الإقناع المنطقي . وإن يتحقق ذلك إلا هن طريق الإيحاء بالصورة الفنية والخيال المحكم .

ثالثا : إن الصورة في الشعر ليست إلا تعبيرا عن حالة نفسية معينة يعاينها الشاعر إزاء موقف معين من مواقف مع الحياة ، وأن أى صورة داخل العمل الفني إنما تحمل من الإحساس وتؤدي من الوظيفة ما تحمله وتؤدي الصورة الجزئية الأخرى المجاورة لها . وأن من مجموع هذه الصور الجزئية تتألف الصورة الكلية التي تنتمي إليها القصيدة . ومعنى هذا أن التجربة الشعرية التي يقع تحت تأثيرها الشاعر ، والتي يصدر فيها عن حامل فني ليست إلا صورة كبيرة ذات أجزاء هي بدورها صور جزئية . ولن يتأتى لهذه الصور الجزئية أن تقوم بواجبها الحقيقي إلا إذا تألفت جميعها في نقل التجربة نقلا أميناً . ومن ثم فقد وجب أن يسرى فيها جميعها نفس الإحساس ، ومن هنا جاءت هيمنة الصورة أو الإحساس على العمل الفني كله . ومن هنا أيضا لازم أن تكون الصورة وعاء للإحساس .

رابعا : إن الصور في القصيدة ذات الوحدة العضوية لا بد أن تكون صوراً إيمائية ، وألا تكون صوراً تمثيلية أو برهانية عقلية ، أو بمعنى آخر لا يجوز للصورة أن تعقل بدون التطور الذي يرمز إليها ، فقد سبق أن أشرنا بأن الفكرة لا بد أن تنحل بكاملها في التصور . ومن هنا يجب أن نفرق بين نوعين من الصور : صور عقلية تقريرية مقصودة لذاتها ، مهمتها عقد العلاقة الشكلية والجزئية بين المشبه والمشبّه به وتقف إثارتها عند أوجه الشبه ، ويقف

مدلول كذاها عند المعنى الحرفي لها ، ولا تتجاوز التصريح إلى الإيحاء . وصور أخرى
إيحائية لا تقف عند مجرد التشابه بين مرئيات أو مسموعات أو عند المشاكلة في
الهيئة أو الحجم أو اللون ، وإنما تتجاوز هذا فتربط هذا التشابه بالشعور العام
السائد والمسيطر على الشاعر ، وتصبح كل صورة من هذه الصور بمثابة الخليقة
الحية النامية التي تؤلف مع غيرها من الخلايا الحية كلاً عضوياً حياً . وعندما نصف
الصورة الإيحائية إنما نعني قبل كل شيء أنها تشتمل من العنصر العاطفي أو
الروحي ومن تجارب الشاعر النفسية ما يجعلها غير مستقلة أو منفصلة أو مقصودة
لذاتها ، فإن أخص خصائص الصورة الموحية أو الإيحائية أن عاطفة واحدة تربط
بينهما وبين زميلاتها من الصور . وأنها لا تقف في مفهومها عند المعنى القريب أو
الظاهري ، أو عند مجرد التقرير والوصف كما هو الحال مثلاً في بيت السري الرفاء الذي
يصور فيه الهلال وهو يترأى وسط مياه صافية بنون مرسمة بماء الفضة على
صحيفة زرقاء .

وكان الهلال لون لجين رُسِمَتْ في صحيفة زرقاء

فإن مثل هذه الصورة هي من قبيل الوصف التقريري الذي تقف فيه الكلمات
عند مدلولها الحرفي المباشر لا تتجاوز إلى أبعاد أخرى . كما أنها مستقلة يستكفي
فيها الشاعر بما عقده من علاقات جزئية بين طرفي التشبيه . ومن ثم فهي صورة
ذات أبعاد محدودة ، وكل ما بها من علاقات مصدرها التوازن والتكافؤ . فالهلال
نون من الفضة والسماء الصافية صحيفة زرقاء . هذا كل ما في الأمر : مجرد تفكير
عقل صرف خال من العاطفة . ومن هنا تقف قيمة الصورة التقريرية عند التشبيه
الحسن أو عند مجرد الجمع بين صفات حسية تربط بين المشبه والمشبّه به . مثل
هذه الصورة صورة وصفية مقصودة لذاتها ومفروضة على القصيدة فرضاً من أجل

التزييق أو التضميق . أما الصورة الإيحائية فهي على النقيض من ذلك تتبع طبيعية وتصدر من صميم التجربة التي يكون الشاعر واقفا تحت تأثيرها ، وتمثل جزءا لا يتجزأ من وعيه وحالته النفسية والشعورية ، وتعتبر جزءا لا يتجزأ من الشكل .

خامسا : إن فهم التجربة ، وإدراك القيمة الفنية القصيدة لا يمكن أن يتم الناقداً أو الدارس إلا بعد دراسة صور القصيدة بمنجمة وتتبع العلاقات الحية التي تنفأ بين أجزائها ، وذلك لأن في الصور الشعرية بكل أشكالها المجازية وبمعناها الجوف والسكلى يكن روح الشعر ، وفيها تستقر رؤية الشاعر للموقف الذي يصوره .

سادسا : لا يكفي في القصيدة ذات الوحدة العضوية أن تقف عند الدراسة السطحية لأبياتها أو صورها ، كما لا يكفي في فهم القصيدة والكشف عن قيمتها الحقيقية أن تقف عند حدود الكشف عن المعنى الظاهري لها . فمع وجود المعنى الظاهري لابد من الغوص وراء القوى الإيحائية للقصيدة ، وتتبع ما يمكن وراء صورها وكتابتها وأنغامها من رموز تعبر عن حالات الشاعر الشعورية والنفسية . والبحث عن الحيط العاطفي المتصل الذي يربط بين أجزاء العمل الفني كله والذي يحلله الشاعر على الشكل .

يتضح لنا من كل ما سبق أن ما يسميه النقد الحديث بالوحدة العضوية ليس في الحقيقة إلا وحدة الصورة ، ووحدة الصورة هي بالضرورة وحدة الإحساس أو هيمنة إحساس واحد على القصيدة كلها ، وعلى هذا فالوحدة العاطفية هي دأبنا على تحقيق الوحدة العضوية في العمل الفني . ومعنى هذا

أن الصور في داخل العمل الفني ماهى إلا تجسيد للتجربة أو اللحظة
الشعورية التى يعايشها الفنان ، والطبيعى أن تسيطر التجربة على كلماته وعباراته
وموسيقاه وصوره . ومن هنا نستطيع أن ندرك أن ما يسميه النقد الحديث
بالوحدة الفنية ليس فى الحقيقة إلا الوحدة العاطفية . وأنا عندما نذكر هذه
العبارات « الوحدة العضوية » أو « الوحدة الفنية » أو « الوحدة الشعرية »
إنما نعى شيئاً واحداً هو هيمنة إحساس واحد ، أو لحظة شعورية واحدة
أو رؤية نفسية ذات لون محدد على العمل الفني كله ، وأن الصور الشعرية
بكل أشكالها المجازية وبمعناها الجزئى والسلكى هى وسيلة الفنان لتجسيد
هذا الإحساس ، وهى بالتالى وسيلة الناقد فى اكتشاف هذا الإحساس أو
تلك العاطفة أو هذه الرؤية التى يراها الشاعر للوجود أو للوقف الذى
يمر به .

الوحدة العضوية فى المسرحية :

مر بنا فى التعريف السابق الذى عرضه كولردج للخيال أن هيمنة الصورة أو
الإحساس أمر لا يتصل بالقصيدة وحدها دون سائر الأعمال الفنية ، وليس أدل
على ذلك من أنه عندما ذكر أن الخيال هو القوة التى بواسطتها تستطيع صورة
معيّنة أو إحساس واحد أن يهيمن على عدة صور أو أحاسيس فيحقق للوحدة
فياً بينها بطريقة أشبه بالصهر ، استشهد مباشرة بمسرحية من مسرحيات شكسبير
هى مسرحية الملك لير فقال : « هذه القوة تظهر فى صورة هيئة قوية فى مسرحية
الملك لير لشكسبير » ففى هذه المسرحية نجسد أن الألم العميق الذى يحس به
الاب جملته ينشر الإحساس بالمعقوق ونسكران الجبل حتى شمل العناصر
الطبيعية ذاتها .

وهذه حقيقة لا يخالجننا فيها شك ، فالوحدة العضوية لاقتصل بفن من فنون
الادب دون الفن الآخر ، وليست مقصورة على نوع معين منه . كما أن تحققهما
لا يرتبط بطول العمل الفني أو قصره . فالمفروض أن تتحقق في القصيدة بعض
النظر عن طولها أو قصرها . والمفروض كذلك أن تتحقق في سائر الألوان
الادبية المختلفة مهما طالعت أجزاءها أو تنوعت اتجاهاتها .

وقد يرى البعض أن هيمنة إحساس واحد أو صورة واحدة أمر ممكن
أو يسر بالقياس إلى القصيدة لأنها محددة الطول ، ولأن تتبع الصور المجازية
في القصيدة أمر أيسر من تتبعها في المسرحية . والمسرحية بطبيعتها تكونها
تتألف من فصول وأحداث تتعاقب ، وشخصيات تتصارع . وأن الوحدة في عمل
كالمسرحية قد ينصرف معناها إلى ترابط الفصول وتناسق الأجزاء حتى
تؤلف موضوعاً واحداً ، وأن كل جزء في هذا الموضوع يتطلب
الارتباط بما يليه حتى ينتهي إلى الخاتمة المنطقية التي يقتضيها تسلسل المراتب
والأحداث . وأن هذا التسلسل إنما يسرى وفق قانون الاحتمالات فلا يجوز
الخاتمة أن تتناقض مع المقدمات . فكل خاتمة إنما هي ضرورة حتمية وطبيعية
لما عرضه المؤلف من أحداث تسلسلات وتعاقبات تؤدي هذه النتيجة دون
سواها .

ومن هنا قد ينصرف الذهن عند تتبع الوحدة العضوية في المسرحية إلى
مجرد تتبع الحكاية وتفصيلها وأجزائها ، وقد يعزو بعض النقاد وحدة المسرحية
وجودتها إلى هذا التتابع المنطقي للقصة دون النظر إلى التتابع الفني عن طريق
الإيجاء بالصورة والخيال . وعندئذ يخطئ النقد - سبله لأننا كما سبق أن
قررنا لا يمكننا أن نحل الإقناع المنطقي محل الإقناع الفني ، فنحن مع اعترافنا

بأن تسلسل أجزاء الموضوع الواحد وارتباط كل جزء منه بالأجزاء الباقية في المسرحية أمر ضروري ، ومع إيماننا بأن القصة الفاجعة لا بد أن تتوالى فيها الأحداث ويشد كل حدث فيها من أرو الأحداث الأخرى حتى تبلغ نهاية تنفخ وطبيعة الحياة ، ولا تخرج عن المسالوف ، فإننا مع ذلك لانرى أن الوحدة في المسرحية تقف عند حدود هذا الترابط في الموضوع أو الحدث وحده . وإلا لتساوت أحداث المسرحية مع أحداث التاريخ ، ولكان عمل الكاتب المسرحي مجرد سرد أحداث تتوالى في منطق وتتفق مع أحداث الحياة ومواقفها . ولكان حكمنا على العمل الفني يقساوى مع حكمنا على عمل المؤرخ أو كاتب التاريخ ، ولكانت عبقرية القصص أو مواقف المسرحية تبحر في براعته في ضم أجزاء الحكاية بعضها إلى بعض في حلقات متتابعة متجانسة .

حقيقة إن طبيعة المسرحية تختلف عن طبيعة القصيدة الغنائية . وأن كل فن من فنون الأدب له طاقته وخامته وأصوله ، وأن ما يشترط في القصة قد لا يشترط في المسرحية والعكس صحيح . فالمسرحية حكاية أولا وقبل كل شيء وللحكاية شروط حتى تحقق معناها ، ولكنها حكاية يقوم على أدائها ممثلون من البشر ، فلا بد أن تكون أحداث هذه الحكاية بما يتفق وطاقة الإنسان الذي يقوم بالأداء ، فلا يجوز أن تكون الأعمال التي تتضمنها المسرحية أعمالا خارقة أو غير عادية أو ليست في متناول البشر . كذلك من شروط الحكاية أن تكون خائمتها مستنتجة من أحداثها ، ألا يكون فيها أحداث مدهمة أو زائدة أو غير متصلة بخيط الفعل الرئيسي في المسرحية ، فلا يجوز للمسرحية أن تستخدم من الأحداث ما لا يمت للحديث الرئيسي بصلة ، كما ينبغى للأحداث أن تكون في خدمة الأشخاص ، أو بمعنى آخر كاشفة عن معدن الشخصية ، وعما ينطوى عليه من صراع أو ما تنقسم به من ملامح وسمات

كذلك للمسرحية لغة تختلف عن لغة القصيدة ، ولغة القصة المروية ، فإذا كانت القصة المروية تتناول الأحداث بحرية أكثر فتقف في الفعل الإنسانى عند جزئياته وسوابقه ولواحقه ، وتتم بالتقاء بل فتعرضها علينا في دقة وأمانة، فإن المسرحية محدودة بزمان خاص وبلغة خاصة هي الحوار الذى يجرى بين الممثلين . والحوار خصائصه التى تقسم بالإيجاز والإحكام والقدرة على اختيار كلمات وجمل قادرة على الإثارة . كما أنها لا تختار من الأحداث أو من الأفعال الإنسانية إلا جانبها المثير والقادر على تجسيد الموقف .

من أجل هذا كله كانت وحدة المسرحية تختلف عن وحدة القصيدة في أن عليها التزامات تختلف عن الالتزامات المفروضة على القصيدة : فعضوية المسرحية مرتبطة بطبيعة المسرحية وتكوينها الفنى ففى تراعى كل شروط الفن المسرحى من أحداث وحوار وممثل وجمهور وزمن محدود بثلاث ساعات ، وأنما ذات أجزاء لا ينبغى لكل جزء منها أن ينقل من مكانه أو يقطع وإلا انفرط عقد الكل وتزعزع البناء من أساسه .

من أجل هذا قال أرسطو : « يجب أن يكون الفصل واحداً وتاماً ، وأن تؤلف الأجزاء بحيث إذا نقل أو بتر جزء انفرط عقد الكل وتزعزع ، لأن ما يمكن أن يضاف أو لا يضاف دون نتيجة ملحوظة لا يكون جزءاً من الكل » (١) . ومن أجل هذا يقول أرسطو أيضاً في الفرق بين رواية التاريخ وبين رواية المأساة :

« إن مهمة الشاعر الحقيقية ليست رواية الأحداث كما وقعت فعلاً ، بل

(١) فن الشعر لأرسطو ص ٢٦ .

رواية ما يمكن أن يقع . والأشياء ممكنة : إما بحسب الاحتمال ، أو بحسب الضرورة . ذلك أن المؤرخ والشاعر لا يختلفان بكون أحدهما يروي الأحداث شعراً والآخر يرويها نثراً (فقد كان من الممكن تأليف تاريخ هيرودوتس نظماً ، واسكنه سيظل مع ذلك تاريخاً سواء كتب نظماً أو نثراً) وإنما يتميزان من حيث كون أحدهما يروي الأحداث التي وقعت فعلاً ، بينما الآخر يروي الأحداث التي يمكن أن تقع ، ولهذا كان الشعر أوفر حظاً من الفلسفة وأسمى مقاماً من التاريخ ، لأن الشعر بالأحرى يروي الكلى ، بينما التاريخ يروي الجزئ . وأعني (بالكلى) أن هذا الرجل أو ذاك سيفعل هذه الأشياء أو تلك على وجه الاحتمال أو على وجه الضرورة ؛ وإلى هذا التصوير يرمى الشعر ، وإن كان يعزو أسماء إلى الأشخاص (١) .

وإذا كان أرسطو قد قرر أن الفعل في المأساة غير الفعل في التاريخ ، فليس يقرر ذلك على سبيل التفرقة الهيكلية بين الفن والتاريخ ، وإنما يريد بذلك أن يشير إلى أن الرواية في العمل الفني مرتبطة بذات الفنان وخياله وقدرته على التصوير والإيحاء ، وهي وإن شابهت الواقع ، أو استمدت أصولها مما يقع في الحياة ليست الواقع التاريخي كما أنها ليست مجرد حدث مادي . ولهذا الكلام مدلوله المنصل بموضوع وحدة العمل الفني وارتباطها بالقوى الخالقة عند الفنان . وواضح كذلك من كلام أرسطو عن وحدة المأساة أنه يضع في اعتباره كل ما يتصل بطبيعة المأساة من حيث أنها « حكاية درامية تدور حول فعل واحد تام كله له بداية ووسط ونهاية ، لأنه إذا كان واحداً تاماً كالكائن الحي أنتج اللذة الخاصة به » (٢) .

(١) المرجع السابق ص ٢٧ .

(٢) المرجع السابق ص ٦٥ .

وعلى الرغم من أن أرسطو قد تحدث عن وحدة الفعل وذكر في إيجاز ما يتصل بطبيعة المأساة وشروطها فهو لم يفس الإشارة إلى الوحدة العضوية ولم يهمل التنبية إلى ارتباط الأجزاء وتماسكها بشكل عضوي . على أن هذا الشكل العضوي المحي لا يحدد الفعل الواحد ولا الموضوع الواحد ولا ارتباط الأجزاء فحسب ، وإنما يحدده إلى جانب هذا كله قدرة كاتب المسرحية على صهر كل هذه الأجزاء وربط جميع هذه العناصر في عمل واحد له غاية واحدة وهدف واحد ، تعمل العناصر كلها وتتعاون على إبرازه .

والصورة المجازية المنتشرة في ثانيا المسرحية ، ودراسة كل ما يتصل بإيحاءات الالفاظ الرمزية فيها وما عسى أن تشتمل عليه من أساطير أو رموز أو وسائل للتعبير الدالة على ما وراء المعنى الظاهري ، واكتشاف الخيط الذي يصل بين هذه الرموز هو في الحقيقة مفتاحنا إلى إدراك ما تنطوي عليه حقيقة العمل الفني كله ، ولا يخفى على أحد أن هذه الصور داخل المسرحية ما هي إلا تجسيد للوقف الدرامي أو للمعنى الجوهرى الذى تدور حوله المسرحية كلها .

ومن ثم فإن كل ما يقال فى المسرحية من أنها حكاية درامية تنطور وتكامل أجزاؤها وشخصياتها وأحداثها لا يمكن أن يعقّبها من أنها عمل فنى أولاً وقبل كل شيء « وأن الفن تصوير ، وأن وسيلةنا فى هذا التصوير هى قوى الشاعر الإيحائية واستغلال هذه القوى إلى أبعد مدى » سواء أكان الإيحاء بالحدث أو بالأسطورة أو بالشخصية أو باللغة المجازية وما برى فى حوراها من رموز وفى أنغامها وموسيقاها من مشاعر

وانفعالات . ولم يهمل أرسطو الإشارة إلى هذا الجانب الجوهري الاساسى في دراسته للمأساة فقد أشار إلى أن القيمة النهائية هي في قدرة الشاعر على التصوير ، وان الخطأ الذى يرجع إلى شيء عرضى فى المأساة أمر قد يغتفر أما الخطأ الذى يقع فى الفن فأمر لا يغتفر .

يقول أرسطو :

ولما كان الشاعر محاكياً ، شأنه شأن الرسام وكل فنان يصنع الصور ، فينبغى عليه بالضرورة أن يتخذ دائماً إحدى طرق المحاكاة الثلاث : فهو يصور الأشياء إما كما كانت أو كما هي فى الواقع ، أو كما يصفها الناس وتبدو عليه ، أو كما يجب أن تكون وهو إنما يصورها بالقول ، ويشمل : الكلمة الغريبة والمجاز ، وكثيراً من التبديلات اللغوية التى أجزأها الشعراء .

ويضاف إلى هذا أن معيار التقويم ليس واحداً فى السياسة وفى الشعر ، ولا فى سائر العلوم وفى الشعر . ففي فن الشعر ، يمكن أن يوجد نوعان من الخطأ : الخطأ فى الشعر نفسه ، والخطأ العرضى . فالواقع أن الشاعر إذا اختار محاكاة أمر من الأمور ، ولم يفلح لعجزه كان الخطأ راجعاً إلى صناعة الشعر نفسها . أما إذا كان لأنه تصوره تصوراً فاسداً ، بأن صور الجواد يقذف بكنتا قدميه اليمينيين إلى الامام فى وقت واحد ، أو إذا كان خطأه راجعاً إلى عالم خاص ، كالطبيب مثلاً أو أى عالم آخر . أو إذا أدخل فى الشعر أموراً مستحيلة على أى وجه من الوجوه ، فإن الخطأ لا يرجع إلى صناعة الشعر نفسها ... فإن وجد فى الشعر أمور مستحيلة . فهذا خطأ ، ولكنه خطأ يمكن اغتفاره إذا بلغت الغاية الحقيقية من الفن (لأن هذه الغاية قد بامع) ... كذلك يجب أن ننظر إلى أى الطوائف ينسب الخطأ : طائفة

الأخطاء التي ترجع إلى الفن ، أو طائفة الأخطاء التي ترجع إلى شيء آخر عرضي .
لأن الخطأ في عدم معرفة أن الأروية (١) ليس لها قدرون أقل من الخطأ في
تصويرها تصويراً وديناً . وأيضاً إذا قام النقد على دعوى عدم الإنطباق على
الواقع والحقيقة ، فربما يمكن الرد على ذلك بأن نقول بأن الشاعر إنما يصور
الأشياء كما يجب أن تكون . (٢)

وهكذا ترى من المنهج السابق أن أرسطو بعد أن تكلم عن حقيقة المأساة
وطبيعتها وعن أجزائها ووظيفتها عاد بعد هذا كله فأبان أن الفن هو الغاية
وأن الخطأ في رواية الحدث أو البناء أو الجهل بأشياء قد يغتفر للشاعر ، أما خطأه
الفني فلا يغتفر له . كما كشف كلام أرسطو أيضاً عن أهمية المجاز والدلالات
اللفظية ، وأنها وسيلتنا إلى التصوير الفني كما أنها وسيلتنا كذلك إلى بلوغ الغاية
التي ننشد منها العمل كله .

من كل ما سبق نستطيع أن ندرك أن المسرحية برغم طولها وتعدد عناصرها
وتعقد فنها لا تتحقق وحدتها الفنية إلا بالصورة الإيحائية وما تنطوي عليه من
إحساس . ففي المسرحية كما في القصيدة الغنائية هذه المجموعة من الصور التي
تنتشر وتسود العمل الفني كله والتي من دلالاتها ورموزها نستطيع أن نبين
الإحساس العام أو الحقيقة الكلية التي يهدف إليها كاتب المسرحية .

وفي هذا يقول الدكتور مصطفى بدوي :

(١) الأروية (بضم الهمزة وكسر ها) : أشق الوصول ، والجمع (من ٢ إلى ١٠)
أراوى ، وأروى التثنية .

(٢) فن الشعر لأرسطو ص ٧٢ ، ٧٣ .

« إن الوحدة العضوية لا علاقة لها بطول العمل الفني أو قصره ، كما أنها ليسف مقصورة على ضرب معين من ضرب الشعر . بل إن النقد الحديث قد بين لنا أنها قد تتوافر في المسرحية الشعرية على طولها ، إذ نجدها في معظم تراجيديات شكسبير الكبرى . فغالبا ما تتردد في التراجيديا الواحدة صورة أو مجموعة من الصور ذات دلالة خاصة تعود المسرحية بأسرها . هذه الصورة أو الصور عبارة عن خلاصة أو تركيز مرئي للموقف التراجيدي الجوهرى الذى تدور حوله المسرحية . ففي مسرحية « هملت » مثلا نجد أن التفسيرات والاستعارات الغالبة مشتقة من موضوع العلة والمرض والسقام وهى تعبر عن المرض الذى أصاب نفس هملت ، والعلة التى نزلت بالملكة بمقتل أبيه . وفى « ماكبث » فضلا عن صور الظلام والدماء التى تغلب على المسرحية ، ملاحظ صورة معينة تتردد في التعبيرات المجازية فيها بشكل يسترعى الانتباه حقا . وهى صورة رجل يردى ثيابا ليست ملكه قهى فضفاضة واسعة لا تلائمها . وهذه بدورها ليست الا صورة مركزة لموقف ما كبث نفسه الذى اختلس العرش من مليكه بعد قتله ولم يكن كفتا له . أما مسرحية « الملك لير » فتسودها استعارات الحيوانات الضارية الكامرة التى تفتقر غيرا وهى صور تعبر عن طبيعة البشر الذى يسود عالم المسرحية ، وعن اعدام القوانين الخلقية الإلهية والإنسانية فيه ، وتمكس ناموس الغابة التى يتميز به مجتمعها ، وهكذا فى كل هذه المسرحيات جو خيالى خاص ينبع من شخصياتها على نحو طبيعى ، وعالم شعري محدد تتحرك فيه كما تتحرك فى عالمنا الطبيعى ، ولون معين يعبر عن رؤية خاصة لحقيقة الحياة الإنسانية . وإذا كان لهذه الظاهرة أى معنى فهى تدل على أن كلا من هذه التراجيديات كائن عضوى حى ينتشر فى جميع أطرافه نفس الانفعال . أو قلونه نفس الرؤية الشعرية بحيث أننا يمكننا أن نتميزها حتى

فه أفضال عاصره وأدقها « ألا وهو التشبيه والاستعارة أو الصورة اللفظية المفردة » (١) .

وليس غريبا أن تكون اللغة والصورة هي المحور الذي تفرم عليه دراسة المسرحية فعمل الحوار في المسرحية يقع أكبر العيب . فن الحوار نستطيع أن نلمس القصة وأن نتعرف على الشخصيات ، وأن نتمتع بالطباع الإنسانية ونكشف عن حقيقتها . وإذا كان الحوار هو الذي يرسم الحوادث ويلون المواقف ويعتمد عليه في تكوين الشخصية والوصول إلى دخائل النفوس فهو كذلك الذي يعمل على خلق الجو العام الذي يسود المسرحية كلها . على أن خلق هذا الجو العام ليس من الأمور التي يستطيعها كل كاتب . فإن خلق هذا الجو يحتاج إلى حوار من نوع خاص : حوار يستطيع بما يحتوي عليه من عناصر الإيجاء والرمز والصورة أن يكون كالشعر تماما أو كالموسيقى قادراً على أن يحمل إلى النفس الفكرة والصورة والمعنى فوق قدرته على الرواية والإثارة والتلوين .

من أجل هذا كان ناقد المسرحية الذي يريد أن يصل فيها إلى دراسة أصيلة وجادة محتاجاً أن يتتبع حوارها واقتها . ويكشف عما عساه ينطوى وراء هذه اللغة من جو شعري عام على نحو ما فعل برنارد نويس في تحليله للمساة صوفوكليس « أوديب ملكا » و « أوديب في كولونا » (٢) . ومن يقرأ هذا التحليل يستطيع أن يدرك إلى أي حد كان تتبع الحوار وما ينطوى عليه من صور واستعارات وتشبيهات ، وما يرسم لنا من مواقف ، وما يكشف عن

(١) دراسات في الشعر والمسرح ص ١٩ ، ٢٠ .

(٢) اقرأ هذا التحليل في كتاب دراسات في أدب المسرح المؤلف ،

نفسيات هو وسيلته في دراسته لشخصية هذا النموذج الفذ من الإنسان ، وفي رؤية حقائق كثيرة متصلة بالصورة العامة أو المفرد العام ، ومن ثم بالآثر الكلي الموحد الذي تفتنى إليه المأساة ، ولعلنا نستطيع بعد هذا العرض الموجز للوحدة العضوية في المسرحية أن ندرك أنها لا تقوم على وحدة أجزاء الحكاية أو الخرافة ، وترتيب هذه الأجزاء ، وإنما تقوم على جملة عناصر يجب تتبعها : منها ما هو ظاهر كأجزاء الحكاية والمواقف والشخصيات ، ومنها ما هو خفي ويحتاج إلى تعمق ودراية للجو الشعري الخاص الذي يضيفه للفنان على الكل ، والذي يقوم فيه الحوار واللغة وما ينطويان عليه من صورة بالعبء الأكبر ، ومن ثم كان موقفنا في تحقيق الوحدة العضوية في المسرحية لا يختلف في هذه الناحية الأخيرة عن موقفنا في تتبعه للقصيدة ، فالناقد لكل منهما بحاجة إلى تتبع المشاعر التي يثيرها موضوع واحد والوقوف من ذلك عند الصورة الكلية للعمل الفني .

الوحدة العضوية في القصيدة العربية

لقد تساءل كثير من النقاد المحدثين عقب الدراسات النقدية التي ظهرت بظهور نظرية الخيال ، وعلى أثر ما انتشر بعد ذلك من دراسات حول موضوع الوحدة العضوية .

تساءلوا عن إمكانية وجودها في شعرنا العربي القديم . وأثر الجدل في مطلع هذا القرن بين نقادنا العرب . وكان من بين هؤلاء النقاد من حرص على مناقشة موضوع الوحدة في القصيدة القديمة . وهاجم العقاد كثيرا من شعرائنا المعاصرين من أمثال شوقي وحافظ لخلو شعرهما من الوحدة . وكان اعترازا بقصرهما القديم ، وقرأنا العربي دائما لبعض هؤلاء النقاد إلى التماس الوحدة في شعر المعلقات ، فقد عر على هؤلاء أن تبلغ نموذج القصيدة العربية هذا المستوى الرفيع في الصياغة الشعرية والصنعة الفنية ثم لا تتحقق فيها الوحدة العضوية بالمعنى الذي حددته النقاد المحدثون لها وعلى رأسهم كولردج . ورأينا أستاذنا الدكتور طه حسين في كتابه حديث الأربعاء يشهد الجدل حول هذه الوحدة وهو بصدد تحليله لمعلقة لبيد بن ربيعة عندما — قال على إسمان عاوره :
 « على أن هناك شيئا آخر أراك تعتمد إسماله والإعراض عنه » لأنك تهفق فيما أظن من التعرض له » والوقوف عنده ، وهو استقامة بنساء القصيدة » فأنت تعلم ما يقوله الناس من أن أقبح عيب يمكن أن تؤخذ به القصيدة العربية في الشعر القديم خاصة » هو أنها ليست وحدة مانتمة الأجزاء ، وإنما تأتيها الوحدة من القافية والوزن ، فلولا أن « لبيدك » هذا قد اختار البحر الذي اختاره ، والقافية التي اختارها ، لما تهابت أجزاء قصيدته ، ولما اتصل بعضها ببعض ، ولكانت أبياتا متشوية لا قران لها » فحدثنا عن هذه الوحدة ما صنع الله بها في شعر

القدماء ؟ وحدثنا كيف يستقيم العقل الحديث أن يعرض هذا الكلام المنفترق على الشباب ، ليتخذوه نموذجا ومثلا وليستوحوه ويستلهموه ، أليس تشفق غلى ملكات الشباب من أن تفسدها هذه النماذج والمثل ، وأن تعوقها عن أن تبلغ ما تريد لها من فهم القصيدة وإنشائها على أن لها وحدة داخلية جوهرية تنصل بالمعنى قبل أن تنصل باللفظ أو بالوزن والتأقافية ؟

ثم يرد الدكتور طه حسين على محاوره هذا قائلا :

« هون عليك ؟ واصطنع شيئا من القصد . ولا تنس أنى لا أكتب ما تقول لأرد عليه شيئا فهيئا ، وإنما أسمع منك فأرد عليك ، فأرفق بذاكرتي بعض الرفق فأتركك تحملها ما لا تطيق . قال : أجبني ما صنع الله بوحدة القصيدة عند شعرائك القدماء ؟ قلت : صنع الله بها خير ما يصنع بآثاره . فأوجدها وأقننها ، وأتمها إتماما لا شك فيه . ولا غبار عليه ، وما سمعت من خصوم الشعر القديم حديثهم . عن وحدة القصيدة عند المحدثين وتفككها عند القدماء إلا طبعك وأغرقت في الضحك (١) .

ثم يمزو الدكتور طه حسين الأسباب التي أدت بالمحدثين إلى إنكار الوحدة في الشعر القديم إلى عوامل أهمها : أولا أن الدارسين للشعر القديم لا يدرسونه كما ينبغي ولا يتعمقون أسرارهم ومعانيه وإنما يدرسونه درس تقليد وثائيا : أن كثرهم من الدارسين لهذا الشعر القديم يقبلون كل ما قاله الرواة عنه وينقلونه كما روى لهم في غير تحقيق ، وينسون أن كثيرا من هذا الشعر قد

(١) حديث الأربعماء ص ٣٠ ، ٣١

أصابه الخلط والضياح فكثرت الاضطراب فيه ، ومن ثم فلسنا نستطيع أن نزع
أنا أمام النص الاصلى للقصيد العربية القديمة .

وهكذا نرى أن الدكتور طه حسين كان شديد الإيمان بوجود الوحدة
في القصيدة القديمة ، شديد التحمس للدفاع عنها ، وقد استشهد على وجودها
بمعلقة لبيد ، ونحن مع احترامنا للأسباب التي ذكرها الدكتور طه حسين والتي
أرجع لها أفكار كثيرين للوحدة في الشعر القديم ، ومع إيماننا بأن كثيرين ممن
يدرسون الشعر القديم يتبعون في دراسته المنهج القديم في فهم الشعر وتحليله ،
وهو المنهج الذي يكفى بالدراسة السطحية التي تعنى بالمعنى الظاهري القريب
وشرحه وتفسيره دون العناية بالفوضى وراء قوى الإيحاء في القصيدة ، وتتبع
دلالاتها غير المباشرة . ونحن مع اعترافنا بأن الشعر القديم قد مر خلال روايته
بكثير من الخلط الذي لا بد أن يكون قد أثر في بنية القصيدة أو شكلها ،
ولم يحافظ على سلامتها من التحريف والافتحال ، ومع إدراكنا بما لمعلقة
لبيد من وضع خاص فهي من ذلك النوع من الشعر الوصفي الذي أحسن فيه
الشاعر تصوير الطبيعة ، وأجاد فيها التخلص من غرض إلى غرض ، وأحسن
فيها العرض ، واستعان بالصورة الشعرية وما يكون فيها من قوى الإيحاء ،
وأنه استطاع أن يبلغ ما لم يبلغه كثير من شعراء الجاهلية في الربط بين
أجزاء القصيدة وموضوعاتها المتباينة ، نقول إننا مع إيماننا بكل هذا إلا أننا
لا نستطيع أن نذهب إلى ما ذهب إليه الدكتور طه حسين فنزعم أن
القصيدة العربية القديمة وحدة عضوية بهذا المعنى الذي كشفت عنه الفصول
السابقة .

ونحن عندما نقرر خلو القصيدة القديمة من الوحدة العضوية إنما نضع في

اعتبارنا جملة من العوامل تتصل بالبيئة العربية القديمة من حيث طبيعتها الجغرافية ومن حيث حياتها الاجتماعية والاقتصادية وما كان يسود هذه الحياة من تقاليد وما ينتشر فيها من قيم . فإن دراسة الحياة العربية قبل الإسلام في شتى أواحيها المختلفة فكرية واجتماعية وسياسية وجغرافية هي المنهج الوحيد الذي يكشف للباحث عن الأسباب التي جعلت القصيدة العربية القديمة تتخذ هذا الشكل دون سواه ، وتنتج هذا الاتجاه في بنيتها وشكلها ومضمونها .

من أهم هذه العوامل التي حددت شكل القصيدة العربية القديمة في بنائها وصياغتها وطرائق التصوير الشعري فيها العامل الجغرافي المتصل بطبيعة الإقليم الذي يعيشه البدوي في الصحراء . ولا يخفى على أحد ما للعامل الجغرافي من أثر كبير في توجيه حياة الشعوب وتحميد نظم معيشتهم بل وألوان تفكيرهم ، بل إن الحياة الاقتصادية والسياسية تتأثر تأثراً واضحاً بطبيعة المناخ نفسه . فإذا عرفنا أن بلاد العرب هي أشد البلاد جفافاً وحرارة ، وأن المياه التي تسقط لا تسمح إلا بالقليل جداً من الزراعة ، وأنه على الرغم مما يحيط بشبه الجزيرة من محيطات وبحار فإن الرياح الموسمية التي تدخل إلى أرض الجزيرة في مواعيد محددة لا تسمح إلا بالقليل جداً من الأمطار لدرجة قد يستمر معها الجفاف في بعض الأماكن في هذه الجزيرة ثلاث سنوات متتالية . وعلى الرغم من هذا الجفاف فإن المطر قد يسقط أحياناً في شكل سيول كانت تهدد السكينة أحياناً بالدمار . ولكن هذه السيول لم تكن تنوال في شكل سيول كانت منتظم . وإنما كانت تحدث في فترات متباعدة كما حدث في السيول التي ذكرها لنا التاريخ ، مثل سيل العرم . ولقد أشار المؤرخون لهذه السيول ومنهم البلاذري الذي خصص في كتابه فتوح البلدان فصلاً عن سيول مكة . وكانت هذه

السيول كثيرا ما تسمح بانتشار المراعى والـسكلا في بعض الاماكن من شبه الجزيرة .

على أن هذا كله لم يكن يسمح بحياة الاستقرار . وذلك لعدم انتظام الامطار من ناحية ولقلة وندرتها من ناحية أخرى . وإذا بحثنا عن الامطار الموسمية فلن نجد لها إلا في أماكن محدودة من شبه الجزيرة العربية فهي لا تسقط إلا في اليمن وعسير . ومن ثم فلم يكن في شبه الجزيرة أراض يمكن زراعتها زراعة منتظمة إلا في هذين المـسكـلين . وحرمت الجزيرة العربية كذلك من نهر يشقها فيملا بقاعها خصبا وزرعا ، وكل ما يمكن أن تجده فيها تلك الشـبـكة من الوديان التي تجري فيها فيضانات السيول كلما حدثت . وكانت هذه الوديان تحدد طرق القوافل إلى جانب ما تعين عليه من أغراض الخصب والرواحة .

وكان طبيعيا أن تنمو النباتات التي تنبت في شبه الجزيرة بطبيعة هذا الجو المناخى فليس من شك في أن جناف الهراء والتربة يعوقان ازدهار النباتات ، وعلى الرغم من ذلك فقد ظهرت بعض الزواحات التي لم تكن متعددة كما لم تكن كافية . فستجد التمر في الحجاز . والقمح في اليمن وبعض الواحات . وقد ينمو الشعير والذرة كما ينمو الارز أحيانا في عمان . وستجد إلى جانب هذا بعض أشجار صحراوية كأشجار البخور والصمغ العربي ، وشجر الصدر والطلح والأثل . وقد ينبت العنب في بعض الاماكن في الشام والطفائف ، كما قد تجد بعض المحاصيل الأخرى من الفواكه ولـسـكنـها قليلة ومبعثرة في شبه الجزيرة .

هذا اللون من الطبيعية كان يحتم على العربي أن يستعين بالرحلة أو النقلة

أو الهجرة سمياً وراء الماء والظل ومواطن الاستقرار . من أجل هذا نهأت أهمية الحيوان بالقياس إلى قاطني الصحراء . وكان الجمل أهم الحيوانات التي يستعين بها العربي وهو أشهرها جميعاً وأكثرها استعمالاً ، ثم الحصان العربي الذي اشتهر بجماله وقوة احتماله وإخلاصه لسيده — على أن الحصان لم يكن في شهرة الجمل إذ لم يكن في قدرة كل عربي أن يقتني الحصان . فقد كان اقتناؤه مظهراً من مظاهر الفنى والترف . من أجل هذا اشتدت عناية البدوى بفروسه وحسانه وجماله ، على أن علاقته بجماله أو ناقته كانت أشد وأقوى من علاقته بفروسه . فالجمل صديق البدوى الذي لا يكاد يفارقه ليطعم لحمه ويشرب لبنه ويرحمه عليه ، ويتخذ من شعره وبره خيمته ، ومن ورائه وقوده ، وهو عنده هبة الله الكبرى . قال تعالى : « والأناعام خلقها لكم فيها دفء ومنافع ومنها تأكلون » ولكم فيها جمال حين تريحون وحين تسرحون وتحمل أثقالكم إلى بلد لم تكونوا بالفيه إلا بشق الأنفس . إن ربكم لردوف رحيم . والخيل والبغال والحمير أتركبوها وزينة ويخلق ما لا تعلمون ، سورة النحل آية ٥ - ٨ .

هذه الخصائص المناخية والإقليمية هي التي وجهت حياة العربي وحددت ملامح مجتمعه وما يسوده من قيم ، وهي التي فرضت عليه ألواناً معينة من الحياة : فازدحام الغارات بين الأعراب في الصحراء وكثرتها كثرة غير هادئة وممارسة الغزو دون رادع أو وازع .

نفير من الضباب على حلول	وضبة لأنه من حان حالاً
وأحياناً على بكر أخينا	إذا لم نجد إلا أخصانا

كل هذا كان نتيجة طبيعية للحياة الجافة التي فرضتها البيئة الجغرافية

فالرغبة في حفظ الحياة كانت تدفعهم إلى أن يغتصب البدوى من جاره الذى يعيش في ظروف خير من ظروفه وأن يستعمل في ذلك القوة . وانقسم بذلك سكان الصحراء إلى فرق متحاربة هو في حقيقته نوع من الصراع من أجل البقاء .

بل أننا لنذهب إلى أبعد من هذا فنقول إن الجفاف والجذب ووعورة الحياة هي التي حددت القيم الأخلاقية عند العرب : فشعور العرب بالضعف أمام قوة الطبيعة وقسوتها هو الذى فرض عليهم تقديس القوة والبسالة وهو الذى جعلهما مبدأ من مبادئ السيادة عند العربى ، وهو كذلك الذى ولد الشعور بالحاجة إلى واجب مقدس هو واجب الضيافة والنجدة والمروءة . فهذه الأرض الصحراوية الممتدة الواسعة عندما تعزق بجفافها ووعورتها وجدتها بأحد من هؤلاء البدو فإنه لا يعدم أن يجد العون ، والجوار ، وحسن الضيافة عند الجميع . وكان هذا الخلق شيئا طاماً ولدته الطبيعة ، بل لقد كان الإخلال به فضيحة طاراً ، وبالتالي روطاً من الجريمة الأخلاقية التي تتنافى مع الخلق العربى .

في مثل هذا المجتمع يصبح من العسير على الفرد الواحد أن يعيش مستقلاً اذ كيف يمكن للفرد أن يعيش لنفسه وب نفسه ، فالفرديّة تموت أو تكاد ولا تقوى على البقاء في مثل هذه البيئة . ومن هنا نشأ نظام القبيلة ، ومن هنا كانت العصبة التي هي بمثابة الروح للقبيلة . على أن هذه العصبة القبلية كانت من العوامل التي عملت على التجميع من ناحية والتفريق من ناحية أخرى : فقد جمعت العصبة بين القوم في شكل قبائل أو ما يمكن أن يسمى مع شيء من التجاوز بالدويلات البدائية التي تحتل بقعة معينة تحاول كل قبيلة أن تحتفظ بها لنفسها

حتى تظفر بشيء من الاستقرار ، ثم تسمى جاهدة إلى صيانة هذا الاستقرار .
 وكان نظام الحلف من العوامل التي كثيرا ما ساعدت على التوفيق بين القبائل
 والجمع بينها في شكل أشبه بالتكتل الذي يحدث الآن بين بعض الدول . وهكذا
 حملت العصبية على التوحيد بين القبائل أحيانا . ولكنها كانت في الوقت ذاته عاملا
 على تشتيت وحدة المجتمع العربي ، وذلك عندما تجد القبيلة نفسها مضطرة تحت
 ظروف معينة إلى المحافظة على حياتها واستقرارها فتعتمد إلى الإغارة والحرب .
 الأمر الذي كان يؤدي بدوره إلى انتشار عادة الأخذ بالثأر ، تلك العادة التي
 انتشرت بين العرب في الجاهلية انتشاراً جعلها تقرب من أن تكون حالة عقلية
 مرمزة . بل لقد بلغ الأخذ بالثأر عندهم حد القداسة ، وضعت له الأصول
 والقوانين : فإذا كان الأخذ بالثأر في داخل القبيلة أو خارجها فإما القصاص
 وإما العفو وإما الخلع وإما الفدية وهي أودأ الجميع .

وهكذا لو تتبعنا النظام القبلي ، ودرسته من جميع أبعاده ، وتعمقت إلى
 ما يمكن أن يفرضه من سلوك لدى الفرد والجماعة على السواء فحرف تجد كل شيء
 يؤكد الحقيقة التي قلناها من قبل ، والتي تزداد لدى الباحث تأكيداً كلما أمعن
 النظر فيها لديه من حقائق ، وهي أن كل هذه الأصول والنظم التي وضعها العرب
 لحياة وماتج عنها من سلوك ليست إلا نتيجة طبيعية وحتمية لتلك الخصائص
 المناخية والإقليمية . وإذا كانت هذه الخصائص قد أنتجت وحدة مافي الفكر
 والعمل فليست غير هذه الوحدة التي تقوم أساساً على الصراع من أجل البقاء
 والحفاظ على الحياة . ولا نظن أننا نذهب بعيداً إذا قلنا أن غريزة التغلب على
 الحياة ومقاومة قسوتها كانت المحرك الأساسي لذهن العربي وتصرفاته وسلوكه ،
 والدافع الأصلي الذي ينطوي أو يختفي وراء كل مظهر من مظاهر نشاطه المختلفة .

ولم يتوقف التعبير عن هذا الصراع عند ناحية واحدة من فنون الشعر، فانت
واجدهم هذا الصراع في شعر الحرب كما تجده في شعر الغزل والفخر والهجاء
والوصف. فلم يتوقف ثغرات الحماسة والبطولة في القصيدة الجاهلية منها كان اتجاهاها
ومها كان غرضها الشعرى أو مناسبتها. وسوف نلتقي كما قلنا في الغزل بمواقف
من الحماسة والاعتداد بالنفس والفخر والصراع من أجل الحياة مثل ما تجده في
شعر الحرب تماما. ويكفى أن تستشهد في هذا المجال بفزل امرئ القيس في معلقته
ولاميته المدهورة. يقول في المعلقة :

ويضئ خدر لايرام خباؤها	تتمتع من لونها غير معجل
تجاوزت أحراساً إليها ومشرأ	على حراسا لو يسرون مقتلى
إذا ما أثريا في السماء تعرضت	تعرض أنساء الوشاح المفصل
فجئت وقد نضت لنوم ثيابها	لدى السر إلا لبسة المتفضل
فقلت : يمين الله مالك حبيبة	وما إن أرى عنك الغواية تنجلي
خرجت بها أمشي تجر وراءها	على أثرينها ذيل مرط مرحل
فلما أجزنا ساحة الحى واتمى	بنابطن خبث ذى حفاف عتقل (١)
هصرت بفودى رأسها فتمايلت	على هضم الكشح ربا المخاضل

فانظر إلى التباهى بالقوة، وإلى الاعتداد بالنفس، وإلى اقتحام المخاطر،
وإلى الولع بالمغامرة والصراع من أجل الذات، فما أنت ترى أمرا القيس لايزور
حبيبة أو عشيقة وإنما هو يتقدم الحصون والأسوار وكأنه يخوض معركة.
فعلى الرغم من هؤلاء الحراس الذين يحيطون ببنت صاحبه والذين هم أشد

(١) حفاف : ما ارتفع وظل من الأرض : هتقل : الرمل للدمد والتلبد .

ما يكونون حرصا على قتله والفتك به تراه قادرا على أن يشق طريقه من بين صفوفهم ، لأنهم وهم جماعة مسلحون أضعف من أن ينالوه ، ثم انظر بعد هذا كله إلى أنغام الحماسة وروح البطولة التي انتشرت في الآبيات نغما وإيقاعا . فإذا تركت هذا إلى قمة اقتحامه عرين صاحبه بسباسة في مطوقه الأخرى لوجدت صورة الفارس المظفر تكاد تطفئ على صورة العاشق الموله . استمع إليه بقول :

سموت لإيها بعد ما نسام أهلها	سمو حجاب المساء حالا على حال
فقلت : سبائك الله إنك فاضحي	ألسن ترى السمار والناس أحوالي ؟
فقلت : يمين الله أبرح قاعدا	ولو قطعوا رأسي لديك وأوصالي
حلفت لها بالله حلفت فاجر	لناموا ، فما إن من حديث ولا صالي
فلمسا تنازعنا الحديث وأسمعت	هصرت بفصن ذى شماريخ ميسال
وصرنا إلى الحسنى ورق كلامنا	ورضت فذات صعبة أى إذلال
فأصبحت معصوقا وأصبح بعلمها	عليه القتام من الظن والبسال
يخط غطيظ البكر شد خناقة	ليقتلنى ، والمراء ليس بقتال
أيقظنى والمشرقي مضاجعي	ومسنونة زرق كأياب أغوال
وليس بذي رمح فيطعننى به	وليس بذى سيف وليس بفبال
أيقظنى ، وقد شغفت فؤادها	كما شغف المهووة الرجل الطمالي

ونحن إذا راجعنا هذا النص السابق وتأملناه في صياغته وألفاظه ، وفيما تكهف عنه كلماته من مواقف ، وما تطوى عليه من دلالات على شخصية قائله وروحه ، وما يدونه الشاعر من حوار بينه وبين صاحبة لأدركنا من خلال ذلك كله صورة درامية حية لموقف بطل لا يهزم أو محارب يروى علينا صفحة من انتصاراته وبطولاته : أرأيت لإيه كيف انسل

إلى صاحبتة في براعة، والناس من حوله يسمرون فلا يبالي ما قد يقع فيه من مأزق،
ثم أرابت إلى صاحبتة وهي تحاول أن تثنيه عن عزمه فلا يزيد ذلك إلا إصراراً،
غير مألوفة إلى تهديدها ولا مبالاة بفزعها وإشفاقها عليه ، وكيف وهو الفارس
الذي يدخل المعركة لا يشنيه عن عزمه شيء ، فالقتل أحب إليه من النكوص ،
والهلاك أشبه به وأبقى من الهزيمة .

فقلت بين الله أبحر قاعداً ولو قطعوا رأسي لديك وأوصالي

ثم انظر إلى غسوله بصاحبتة كيف سيطر عليه الإحساس بالقوة : فعندما
أصبحت صاحبتة ورقت جذبها إليه في عنف كما يجذب هسكول للذخلة . ثم انظر
كيف انتهى إلى هذه الصورة التي جمعت بينه وبين بعلها في موقف درامي حين
جعل لنفسه السيطرة كلها على هذه المرأة في الوقت الذي انكشف فيه بعلها وقد تغير
لونه وساء حاله ، وانطوى على نفس كثيفة مهزومة يتردد صوته في صدره من
الفيظ ، تساوره الرعبة في قتل هذا العاشق ولكن هيئات :

أيفتلني والمشر في مضاجعي ومستونة زرق كآنياب أغوال

إذ كيف يقتله وهو المزود بالمشرفى وبالسهم الزرق ذات الآنياب الحادة
كآنياب الصيادين .

وهل تجد فرقا كبيراً في الروح بين شعر كهذا الذي قرأته في النزل وبين
أبيات طرفة وهو يفخر بنفسه إذ يقول :

أنا الرجل الضرب الذى تعرفونه	خفش كراس الحية المتوقد (١)
فأليق لايفك كفى بطانة	لعصب رقيق الهرة بين مهند
حسام إذا مساقمت متصرا به	كفى العود منه البده ليس بمعضد (٢)
أخى فمة لايشنى عن ضريبة	إذا قيل مهلا قال ساجزه لدى (٣)
إذا ابتدر القوم السلاح وجدتهى	منيعا إذا بلك بنائمه يدهى

أليست صورة امرئ القيس فى غزله هى إلى حد كبير جدا صورة طرفه وهو يفخر بنفسه وشجاعته . وهل يختلف الأمر إذا تركنا الغزل والفخر لشعر الحرب ؟ وهل ترانا واجدين فيه غير ما وجدنا فى سابقه من معانى البطولة والفحولة والاستبسال والدفاع عن النفس والصراع من أجل الحياة ، وتمجيد معانى الفداء والتضحية وكران الذات ، وإليك صورة عنصرة بن شداد العيسى وهو يمرض علينا موافقه إذا حضر الحرب يقول :

يخبرك من شهد الواقعة أننى	أغشى الوغى وأعف عند المغم
ومدهج كره الكاة نزاله	لا آمن هربا ولا مستسلم
جادت له كفى بماجل طعنة	بمشفق صدق الكموب مقوم
فشككت بالرمح الأصم ثيابه	ليس الكريم على القنا محرم
فأركنة جرز السباع يلفنمة	يقضن حسن بنانه والمدغم

(١) الضرب = الرجل الخفيف الاعم ، الخفش : الدخال فى الأمور بصفة وسرعة

(٢) المعضد : الليف يقطع به العجر

(٣) لدى وفندق : حبى ،

ومشك سابعة هتك فروعها بالسيف عن حامى الحقيقة معل (١)
ربذ يدها بالقداح إذا شتا هناك غايات التجار ملوم (٢)
لما رأى قد نزلت أريده أبدى لواجده لغير تبسم
عهدي به مد النهار كأنما خضب البنان ورأسه بالمظلم (٣)
فطعنته بالرمح ثم علوته بمهند صافى الحديدة مخزم

فهل وجدت في موقف عنزة غير ما وجدت في موقف طرفه وامرى القيش
مع اختلاف الموضوع ؟

وإذا تركنا الأغراض السابقة إلى وصف الخمر فستجد فيها نغمات الوصف
تمتزج بنغمات الحاسة، فها هو ليبد بن ريمه وهو يعدد لمحبوته الليالى التى يقضيها
مع أقرانه يقامى بأنه يحقق فيها لندمائه ما لم يحققه أحد فك من خمر هزيرة غلا
ثمها وعزت على شاربها فإذا هى طوح يديه يقدمها لندمائه من كرم وسخاء .

أولم تكن تدرى نوار بأتنى وصال عقد حبال جدامها
تراك أمكنة إذا لم أرضها أو يمتلق بعض النفوس حمامها
بل أنت لا قدرين كم من ليلة طلق لذيد لحوها ولدامها
قدبت سامرها ، وغاية ناجر وافيت إذ رفعت وعز مدامها
أهلى السباء بكل أدكن طاق أوجونة قدحت وفن ختامها

-
- (١) المشك : المزع قد شكك بعضا الى بعض ، السابعة : المزع الواسعة .
(٢) الربذ : السريع ، شتا : دخل فى الشتاء ، وأراد بالتجار بأتنى الخمر .
واللوم : يلام مرة مد أخرى والبيت كـ له وصف لحامى الحقيقة .
(٣) عهدي به مد النهار : وأيته طول النهار - المظلم : نبت يخضب به .

بصبوح صافية وجذب كرينة بموتر تأتاله إيهامها
بادرت حاجتها الدجاج بسحرة لأهل منها حين هب نيامها
وغداة ربح قد وزعت وقرة قد أصبحت بيد الشمال زمامها

وفي الآيات السابقة غير ماذكرنا من وصف الخمر تصوير للكرم والمجود
ولكنه تصوير لا يقف عند مجرد ما يبذله الشاعر لأصدقائه من كرم الضيافة «
ولأنما هو الكرم الذي يمتزج بالشهامة والبطولة والتضحية بكل غال وورخيص، حتى
إن القارئ ليحس من خلال كلمات الشاعر أنه لو كان هناك شيء آخر يمكن أن
يقدمه الشاعر لضيفانه غير الخمر والغناء ونحر الأبل ومد الموائد للفقراء غداة
هبوب رياح الفهمال واشتداد الصقيع لقدمه عن طيب خاطر، بل وبكثير من
الوهو والغفار »

وليس هناك ما يدعونا إلى تأكيد القول بأن بذل العون المحتاج « وإفالة
الملهوف واستجارة المستجير عمل من أعمال البطولة لا تحصر دلالاته عند مجرد
الكرم وحده، كما لا يكسب صاحبه صفة المجود فحسب وإنما هو عمل فيه من
الفروسية والبطولة ما لا يقل عن معاني الاستبسال في القتال والقدود عن الحياض
يقول السموال :

تسيرنا أنا قليل عدادنا فقام لها إن الكرام قليل
وما قل من كانت بقايا مثلنا شباب تسمى للعلا وكحول
وما ضرنا أنا قليل، وجارنا عزيز، وجار الأكثرين ذليل
لنا جبل يحتله من بخيره منيع يرد الطرف وهو قليل
رما أصله تحت الأذى وسما به إلى النجم فرع لا ينال طويل

وانظر إلى قول طرفة في معلته حين يعمل من إعانة المهوم وبذل العون

له حملا من أعمال البطولة . لقد جمعه أحد أهدافه الثلاثة التي لولاها لما كافه
لوجود قيمة في ذاته يقول :

ولولا ثلاث هن من عيشة الفتى وجدك لم أحفل متى قام هوى
فهن سبقي العاذلات بشرية كبيت متى ماتل بالماء تزيد
وكره إذا نادى المضاف مجنبا كسيد الغضا بنهته المنورد (١)

وتقصير يوم الدجن ، والدجن معجب
ببيكنة تحت الطراف الممعد

وإذا اتقلنا من وصف الخمر والكرم وبذل العون إلى وصف الناقة والفرس
والليل والليل فسنجد أنها جميعا أشبه بالرموز التي تهتمل على هذا المعنى الذي
ساد العصر الجاهلي كله ، والذي يكشف عن حقيقة موقف البدوي من الحياة
ورغبته في الانتصار عليها بكل ما أوتي من قوة . ويكشف أن تنظر الى أوصاف
الناقة فكلها أوصاف معشقة من معاني القوة ، فهي عندهم في بنائها كالعرمس والعرمس
الصخرة يقول النابغة :

فليس ما هندي بروحة هرمس تحب برحلى تارة وتناقل
موتمة الأنساء مضبورة الفراء نعوب إذا كل المناق المراسل

وهي عندهم كمنظرة الرومي يقول طرفة

كمنظرة الرومي أقسم ربها لنكتفن حتى تشاد بقرمد
وهي كالسفينة العظيمة وكألواح النابوت يقول :

(١) المضاف : لدى استغاثته الموم « سيد الغضا » ذئب الغضا .

كأن حدود المالكية غدوة خلايا سفين بالنواصف من دد
ويقول في وصفها :

أمون كأفواح الإران نساتها على لاحب كأنه ظهر برجد (١)
هي عظيمة الوجنات تشبه الجبل في وثاقة الخلق والنعامة في سرعة الجري :
جالية وجناء تردى كأنها سفنجة تبرى لأزهر أربد (٢)
وهي عندهم كالخار الوحش في مثانة بنائه وقوة جسده :

كأن شددت الرجل حين تهمزت على قارح مما تضمن طاق (٣)
ألب كمة الاندري مسحج جزاية قد كدته المساحل (٤)
أضر بمجرءاء الذسالة مسحج يقليبها إذ أعوزته الحلالل
إذا جاهدته الهد جمد وإن رمت تساقط لاوان ولا متخاذل

ويتجل لك عنف الحمار وشده عند ما يدافع عن حليته ويطارد عنها الحمر
الروحية الأخرى ، وعندما يساقط حليته الطويلة الظفر ، ويظهر عدم خذلانه
لها ، فإن اشتدت في العدر اشتد معها في عدوها ، وإن لانت له يلين لها فهو

(١) الإران : النساوت العظيم ، نساتها : زجرتها ، الاحب : الطريق ، البرجد :
الكاء المخطط .

(٢) جالية : تشبه الجبل ، وجناء : عظيمة الوجنات ، السفنجة : النعامة ، الأزهر :
القصر الشعر ، الأربد : يضرب لونه إلى لون الرماد .

(٣) القارح : حمار الوحش ، طاق : جبل .

(٤) ألب : خمس بطنه وارتفع ، الاندري : كالبنا المنسوب إلى الأندرين بالشام ،
المسحج : المعض .

لا يخلطها في جد أرفقور .

وهم يصنفونهم بالشور الوحشي في قوته ونشاطه وقدرته على احتمال وهرة الصحراء وما يكون فيها من مخاطر وأحوال يتحمل ما يتساقط عليه من سيول وما تسوق إليه الريح من برد ومطر ، ويقاوم مطاردة كلاب الصيد له ويخرج من معركة ليدخل إلى معركة أخرى مع الصيادين وكلابهم كما نرى في وصف النابغة لناقته في مطركته التي مطلعها :

يادار مية بالعلياء فالسند أقوت وطال عليها سالف الأبد (١)

يقول في وصف الناقة وتحميها بالشور :

كأن وحلى وقد زال النهار بنسا	يوم الجليل على مستأنس وحد (٢)
من وحش وجرة موشى أكارعه	طاوى المصير كسيف الصيقل الفرد (٣)
أسرت عليه من الجوزاء سارية	تزجى الشمال عليه جامد البرد
فارتاع من صوت كلاب فبات له	طوح الشوامت من خوف ومن صرد (٤)
فبشهن عليه واستصر له	صمح الكعوب بريات من الحرد (٥)
شك الفريضة بالمدرى فأنفذها	شك المبيطر اذ يشقى من العصد (٦)

(١) أقوت : خلت .

(٢) المستأنس الواحد : الثور المستأنس المفرد .

(٣) طاوى المصير : ضامر البطن .

(٤) الشوامت : القوائم « الصرد : البرد الشديد .

(٥) الحرد : استرخاء « صب يد البعير .

(٦) الفريضة : القحة بين الجنب والسكنف ، المدرى : القرن ، المبيطر : البيطار

كأنه خارجا من جنب صفحة سفود شرب نسوة عند مفتاد (١)
 فظل يحجم أهل الروق منقبضا في حالك اللون صدق غير ذى أرد (٢)
 لما رأى واشق إقماض صاحبه ولا سبيل إلى هقل ولا قعود (٣)
 قاله له النفس إنى لا أرى طمعا وإن مولاك لم يسلم ولم يصمد
 فتلك تبلغنى النعمان إن له فضلا على الناس فى الأدنى وفى البعد

ومن يقرأ هذه الأبيات السابقة النابغة سوف يجد نفسه أمام صورة رائعة من صور الصراع من أجل الحياة، فقد شبه النابغة ناقته بالثور ولمكنه لم يكف بهذا، بل أراد أن يجعل لك من صورة الثور رمزا لحياة البداية التى لا مفر فيها من التزود بكل الوسائل للدفاع عن النفس ضد مظاهر الطبيعة الجافية القاسية، فالصعراء عالم عنوف بالمخاطر من كل جانب. ومن ثم كان لابد للثور أن يكون ثورا قادرا على مقاومة هذه الحياة والتغلب عليها. من أجل هذا جاءت صفات هذا الثور على نحو يتلاءم مع طبيعة الصراع بين الإنسان والطبيعة فهو من وحش وحرة، وهو أبيض فى قوائمه نقسط سوداء، وهو ضامر البطن قسرى عليه أنواء من الجوزاء. وتذساقط عليه جوامد السبرد. وهو يقف فى وسط هذه العواصف ومع الليل مفزعا لا يطمئن، قد به عليه الكلاب كلابه لتطارده ثم تشبه المعركة بينه وبين الكلاب وانتهى بفوز الثور الذى

(١) السفود. حديدة يعوى بها. العرب القوم يهربون. المفتاد. مكان شى الاسم.

(٢) فظل. أى الكلب. يحجم. يض. الروق. القرن.

(٣) واشق. كلب آخر. إقماض صاحبه. موت صاحبه. القمل. الهية القود. القصاص.

استطاع أن يطن الكلب بقرنه طمئة قاتلة، أخذ الكلب على أثرها يتلوى وينقبض من شدة الألم والوجع . ولما رأت السكالب الأخرى هزيمة رفيقها أخذت تنسحب الواحد وراء الآخر وتسلم عاجزة .

هذه الصورة التي يرسمها النابغة لناقته هي نفس الصورة التي يرسمها العربي البدوي لنفسه ، قال العربي في مجاہته للطبيعة لابد أن يناضل ، ولا بد أن يحارب ولا بد أن ينتصر . وما صورة الناقة في العصر القديم إلا رمزاً لهذا المعنى من النضال من أجل الحياة . إنها صورة أخرى لدفعة الحياة التي تقود العربي القديم في كل تفكيره وسلوكه . فإذا كانت طبيعة الحياة الصحراوية الجافة الفقيرة تعوق انطلاقه العربي ، فليس أمامه للخلاص من هذه العوائق إلا طريق الإرادة الحية ، وتدريب هذه الإرادة على مغالبة الصعاب والانتصار عليها ، ومن ثم سادت لدى العرب القدماء هذه القوة الحيوية أو سمها إذا شئت قوة الحياة التي أملت إرادتها على الجسد والفكر على السواء ، ووجهت حياة هؤلاء القوم نحو تحدى الطبيعة بإرادة قوية وبعزم وبطولة : إرادة لا تعرف الضعف ولا تسلم للهزيمة ، إرادة تقاوم وتقاوم حتى الموت .

ولقد ساعدتهم على هذا مذهبهم في التفكير العقل المباشر والمربط بالواقع وبالمصير . كما هداهم هذا التفكير العقل إلى إدراك الوسيلة التي تبصرهم بأبصر الطرق وأقربها إلى طبيعة الحياة التي يعيشونها . كما أن عقيدتهم عن الموت وإيمانهم بحتميته كانت هي الأخرى من العوامل التي ساعدت على أن يتجهوا هذا الاتجاه الواقعي التابع من الإيمان بسياسة الأمر الواقع والتفكير العقل المباشر ، أدركوا أن الموت حقيقة لا مراء فيها ، ولم يجادلوا في هذه الحقيقة أو يتمردوا عليها . كما لم يهتموا كما اهتم قدماء المصريين بما بعد الموت . فإذا

كان قدماء المصريين قد اعتبروا الموت امتداداً للحياة أخرجه أو استمراراً للحياة الأولى فبدلوا جهداً كبيراً في العمل من أجل الحياة الثانية، فإن العرب كانوا أكثر واقعية عندما أدركوا أن الموت نهاية كل شيء ، وعندما جعلوا اهتمامهم ينصرف إلى الحياة الحاضرة ، ونظرة واحدة إلى القبر الذي صوره طـرفه في معلقته والقبور التي شيدها قدماء المصريين تكفي لإبراز الفرق بين نظرة العرب للموت ونظرة قدماء المصريين له يقول طرفة بن العبد :

كريم يروي نفسه في حياته	ستعلم إن متناغداً أينما الصدى (١)
أرى قبر نحام بجيـل بماله	كقبر غوى في البطالة مفسد (٢)
ترى جثوتين من تراب عليها	صفائح صم من صفيح منضد (٣)
أرى الموت يعتام الكرام ويصطفى	عقيلة مال الفاحش الملهـد (٤)
أرى العيش كزنا نافعا كل ليلة	وما تنقص الأيام والدهر ينفد (٥)
لمعرك إن الموت ما أخطأ الفتى	لكالطول المرخي وثيابه باليد (٦)

فاذا تركنا البيتين الأولين ونظرنا إلى البيت الثالث نجد أن طرفة في تجسيده للموت على هذه الصورة يرىنا النهاية التي تنتظر كل شيء، فيضعنا أمام كومة

١ - الصدى : اللفظان

٢ - النحام - الحريم على الجرم والمنم - والغوى - الضلالة

٣ - الجثوة - الحكومة من التراب . صفائح صم : حجارة عراض صلاب

٤ - صام : يختار . والمقال : كرائم المال ، الفاحش المتشدد البخل المتشدد

٥ - شبه البقاء بكنز ينقص كل ليلة

٦ - ما أخطأ الفتى - في مدة إخطائه ، الفتى - الطول - الجبل اقمى بطول لاداهة فخرى فيه

من تراب عليها حجارة هراص ، والذي يزيد من واقعية الصورة وواقعيته نظرة طرفة الموت ما يضيفه طرفه للصورة من سخيرية عندما يجعل نهاية البخيل المتشدد بماله لا تزيد شيئا عن نهاية الغرور المفسد للدال « فكلاهما سينتهى إلى هذه الكومة من التراب . ثم أين هذا القبر من قبور قدماء المصريين التي كانت تحفل بكل أهال الفن والعمارة والهندسة ، والتي لم تكن مجرد تكريم للموت بقدر ما هي إعداد لما بعد الموت حيث تعود الحياة للجدد بعد قليل ، فينفض الميت فإذا طعامه وشرابه إلى جوره ، وإذا كل شيء حوله بهير إلى أن الموت مجرد رقدة قصيرة مؤقته أشبه بتلك التي نرقد لها عقب يوم مجرد بالعمل في حياتنا هذه . من أجل هذا بذل قدماء المصريين جهودا جبارة في بناء الأهرام ، وصرفوا وقتا كبيرا في الإعداد لما بعد الموت . أما العرب فالواقع القريب والحياة المحاضرة هي شغلهم الهاغل وهي مجال تفكيرهم وإليها ينصرف جهدهم ونشاطهم .

وإذا تركنا صورة القبر وما يوحى به من إحساس ، وانتقلنا إلى أبيات طرفة السابقة استطعنا أن نرى كيف تمجد إيمانهم بحتمية الموت وعلى الأخص في البيت الأخير الذي صور فيه طرفة الموت بالحبل القابض على أعناقنا منذ ولادتنا ، ومما أطال لنا الموت في هذا الحبل ، وأيا ما كان الوقت الذي سيمر من إيماننا لنعيش في هذه الدنيا فإن الطرف الآخر لهذا الحبل دائما في يد الموت . وهو قادر في أي لحظة على أن يهده فنسقط للسقطة الأخيرة . وهكذا لن يفلت من الموت أحد مادام صاحب الأمر أخذنا بطرف الحبل في يده . ومادام الطرف الآخر معلقا بأعناقنا . وفوق ما في هذه الصورة من قدرة فنية على التصوير والتجسيد فقد أبانها عن إدراك هؤلاء للحقيقة الموت وإيمانهم به « كما كشفت عن قصر هذه الحياة مهما طاللت ، وبذلك أصبحت النتيجة الحتمية لهذا

كله أن يستنفذ الإنسان كل طاقاته ، وأن يستغلها جميعا في الانفصال من أجل
البقاء . فلن يبلغ الإنسان ما يريد من خلود إلا بقدر ما يحقق في هذه الحياة
من أبعاد ، وما يبلغ فيها من بطولات ، وما يظفر به من منافع . من أجل هذا
قال طرفة .

كريم يروي نفسه في حياته ستعلم إن مننا غدا أينا الصديق
ومن أجل هذا نفسه قال زهير :

ومن هاب أسباب المنايا ينلنه وإن يرق أسباب الدماء يسلّم
وقال أيضا :

وأعلم ما في اليوم والامس قبله ولكنني عن علم ما في غد هم
وأيت المنايا خبط عشواء من تصب تمته . ومن تخطى بهمر فيهم

ومن أول هذا حرص قيس بن الخطيم أن يجعل كل همه أن يفرغ من تحقيق
أهدافه جميعها حتى إذا أدركه الموت لم يكن في نفسه حاجة إلا وقد فرغ من
أدائها . يقول :

متى يأت هذا الموت لا تلف حاجة لنفسي إلا قدد قضيت قضائها
ثارت عديا والخطيم فلم أضع ولاية أشيساخ جعلت فداءها

وعلى الرغم من أن قطري بن الفجاءة شاعر إسلامي وأحد رزوم الخوارج
المشهورين فقد عبر عن هذه المعاني أعمق تعبير وأبلغه . فإن كان الإنسان
غير قادر على بلوغ الخلود بطول العمر فلا أقل من أن يبلغه بما يسجله في الحياة
من بطولات ، يقول :

أقول لها وقد طارت شمعاً
فألك لو سألت بقاء يسوم
فصبراً في مجال الموت صبرا
ولا ثوب البقاء بثوب عـز
سيبيل الموت غاية كل حي
ومن لا يفتبط بسأم ويهرم
وما للمرء خير في حياة
من الأبطال ويحك لن تراهى^(١)
على الأجل الذي لك لن تلعأى
فما يبل الخلود بمسقطاع
فيطوي عن أخى الخنع الهراع^(٢)
فداعيه لأهل الأرض داعى
وتسله الخوف إلى انقطاع^(٣)
إذا ما عد من سقط المتاع^(٤)

وهكذا أكلت نظرة العربي إلى الموت الصورة التي بدأنا في تتبع خطوطها
والتي تعاونت على إبرازها جملة عوامل : أهمها تلك البيئة الجغرافية التي سادت
الجزيرة العربية ، وتلك الحياة الجافة الوعرة القاسية ، وذلك التفكير العملي
المباشر . فوجهت هذه جميعها العربي نحو وحدة في الفكر ووحدة في الصراع .
وخلقت هذه الشخصية الإنسانية التي من أبرز ملامحها القداء والتضحية وحب
الموت ومجادة الحياة والعمل على استنفاد كل طاقة من أجل البقاء . واستطاع
الإسان العربي الجاهلي الذي يعيش بعمره هذا القصير مهما طال وإمكانات
مجتمعه القاصرة والمحدودة أن يصور في شعره من البطولات ما قد يعجز عن
تحقيقه إسان الحضارة الحديثة . فجاء شعره كله معبرا عن هذه الصورة أكل
تعبير وأدقه . ومهما تنقلت في الشعر الجاهلي من الفزل إلى الوصف إلى

(١) أقول لها : أقول لأنفسى . طارت شمعاً ؛ طارت نرماً .

(٢) أخو الخنع : القليل ، واليراع : الرجل الجبان .

(٣) يفتبط : يموت من غير حلة .

(٤) سقط المتاع : الشيء الذي لا فرق بين وجوده وعدمه ،

الحرب إلى الفخر إلى تصوير المثل الأخلاقية إلى الموت فستجد دائماً صورة واحدة تواجهك هي صورة الصراع بين الحياة والموت .

والذي نريد أن ننهي إليه بعد هذا التحليل للحياة العربية من اجتماعية وجغرافية وفكرية هو أن نمة وحدة تسود الشعر الذي كان أهم مظهر من مظاهر نشاطهم الفكري وحياتهم العقلية والفنية . تلك الوحدة يمكنك تسميتها وحدة الصراع من أجل الحياة . ومن ثم فمن الممكن القول بأن الشعر الجاهلي وحدة ، وأن في الشعر الجاهلي شخصية إنسانية واحدة لا تقفنا تطالعك بملاحمها وقسماتها أبنا وجهت بصرك .

هل أن وحدة الشعر هذه التي كانت نتيجة طبيعية لوحدة الفكر والصراع والشخصية الإنسانية لا تعني أن القصيدة الشعرية القديمة ذات وحدة عضوية . فالفرق كبير بين وحدة الفكر التي تنبعث من حياة ذات أبعاد خاصة ، وبين وحدة القصيدة التي هي تجسيد للحظة شعرية وموقف نفسي واحد .

ومن أجل ، أن الشعر الجاهلي من وحدة صراع ، ووحدة فكر ، ووحدة الشخصية العربية ظن بعض من يقرأون الشعر القديم وبالمثلون قصائده أن في القصيدة الجاهلية وحدة . وأن هذه الوحدة متحققة في القصيدة القديمة وكل ما في الأمر أن الناس لا يرونها . أكد الدكتور طه حسين هذا الوجود وهو بصدد تحليله لمعلقة ليبيد . وعلى الرغم من أن القراءة العميقة لمعلقة ليبيد قد تنتهي بنا إلى الناس نوع من الوحدة هي وحدة الصراع بين الحياة والموت فإن هذه الوحدة ليست وحدة القصيدة إنما هي وحدة الصورة العامة للحياة العربية قبل الإسلام . ولكن نتقل من مجال التجريد إلى مجال التحديد فسنحاول تطبيق ما نقول على معلقة ليبيد ذاتها :

يبدأ ليبدأ بن ربيعة معلقته كما هي للمادة بالوقوف على الديار ووصف ما تبقى
من آثارها بعد أن نزع عنها أصحابها . وتستطيع أن تقسم هذا المقطع الغزلي
أو قل تلك المقدمة الطللية في معلقة ليبدأ إلى قسمين : قسم يفتتح فيه الشاعر عند
الجانب الدرامي من هذه الدار محارلاً للكشف عن مظاهر الخراب والفناء .
وما أشاعته من إحساس بالوحشة والخوان . ومن شعور بزوال الحياة - حياة التي
كانت يوماً ما روحاً نابضاً وجسماً حياً وعالمها مشحوناً بالحياة والحركة
والدفء ، فإذا كل هذا قد عفى عليه الزمن فتشول بالحياة إلى موت ، والحركة إلى
سكون والدفء إلى برودة . وقسم آخر يقف فيه الشاعر عند صورة الحياة
الجديدة التي آتت إليها الدار فقد تحولت بفعل الآلهة طار وبحكم الطبيعة وبدفعة
الحياة وإرادتها إلى مسكن للوحش . وتتمياً لهذا الوحش ما يريد من وسائل
الحياة ، فأحضرت الأرض وأزهرت وعلت أشجار الجرجير للبر في المكان كله ،
وأتيح لهذا الوحش من أسباب الحياة ما جعله يتكاثر ويتوالد ، فإذا كل شيء
يتحول إلى نقيضه ، وإذا نبض الحياة يعود من جديد ، وإذا الحركة
والخصوبة والماء تغلف جنباً إلى جنب مع سكون العدم ووحشته وخوائه . ويتمثل
للقسم الأول من الصورة في الأبيات الثلاثة الأولى ثم في الأبيات : الثامن والتاسع
والعاشر والحادي عشر .

عفت الديار محلهما فتقامها بمعنى تأبد غولها فرجامها (١)
فدافس الريان عرى رسمها خلقنا كامن الوحي سلامها (٢)

-
- (١) المحل من الديار ما حل فيه لأيام معدودة . والمقام منها ما طالت الإقامة فيه .
تأبد : توش . القول والفرجام : جبلان .
(٢) المدافع أماكن يندفع عنها الماء من الرين . والريان : جبل معروف . الوحي :
الكتابة . والسلام : الحجارة .

ومن تجرم بعد عهد أنيسهمسا حجاج خلون : حلالها وحرامها (١)

ففي هذه الأبيات الثلاثة الأولى تطالعك صورة الدار وقد اعجت معالمها
أو كادت . وخلت الأرض من قاطنيتها وسادت الوحشة المكان كله . وتصيرت
رسوم هذه الدار . على أن التغير الذي لحقها لم يطمس جميع ملامحها فقد كشفت
السيول التي تسافطت عليها عن بعض الآثار المتناثرة هنسا وهناك . وبدت تلك
الآثار أشبه ما تكون بالسكتابة المنقوشة على الحجر . ثم يعود الشاعر في البيت
الثالث إلى تصوير الزمن الذي مضى على هذه الديار منذ فصل عنها أهلها ، فقد مر
مرات أعوام وأعوام بأيامها ولياليها وشهورها وفصولها . وعلى الرغم من أن
صياغة البيت قد توحى بتقرير حقيقة إلا أن وراء هذه الحقيقة ما وراءها من
الإحساس بالزمن الذي يأتي على كل شيء ، والذي هو كفيلا أن يحول المنازل الآهلة
بسكانها إلى آثار مبعثرة متناثرة وإلى خواء ووحشة .

ثم يأتي القسم الثاني من هذه الأبيات حين يلتفت الشاعر حوله مرة أخرى
فيجد أن هذا الزمن نفسه الذي يأتي على كل شيء هو ذاته الذي استطاع أن
يغير وجه الأرض ، وأن يخلق من السكون حركة ومن الموت حياة فهذه
الفصول المتعاقبة والتي مرت على هذه الديار منذ ارتحل عنها أهلها قدم منحت هذه
الأرض من حرارة الشمس وأنواء الربيع وغزارة الأمطار . واختلافها في
الليل والنهار ما هو كفيلا بأن يخلق الحى من الميت فأخصبت الدار بعد موت
وانتشر فيها العشب . وعلت فروع الجرجير البرى . وسكنتها الطيلاء والنعام
ذوات الأظفار ، وشمرت هذه بالاستقرار فباضت النعام وولدت الطيلاء ، وأقامت
الآبقار ذوات العميون الواسعة الجميلة على أولادها ترعدها . وتكاثر الأولاد

(١) تجرم : القطع . يقصد بالحلال أشهر الحلال والحرام الأشهر الحرم .

حق صارت قطعانا تملأ المكان كله .

رزقت مراييع النجوم وصاحبها ودق الراعد جودها فرهامها (١)
من كل سارية وغداد مدجن وعقبة متجاوب إرزامها (٢)
فلا فروع الأبقان وأطفاله بالجلهتين ظباؤها ونعامها (٣)
والعين ساكنة على أطلالها هوذا تأجل بالفناء بهامها (٤)

والشاهر على الرغم بما يراه أمامه من صورة الحياة الجديدة متعلق بالذكرى،
يرجع البصر مرة أخرى في كثير من الحسرة إلى صورة الدار الدائرة التي
كشفت السيول عن بعض معالمها. وأمام هذه البقايا التي أظهرتها الأمطار، والتي هي
بمثابة الحروف المكتوبة على صفحة كتاب أبله الزمن يقف الشاعر يستلقي
الحجر، حساه أن يذنبه بخبر عن هؤلاء الذين ارتحلوا فيلج صدره أو يطفى شيئا
من لواعج شوقه وحنيئنه . ولكن هيبات الحجر أن ينطق وهيبات لحد
النفس أن تجدد شفاءها في - قال للحجر لا يجمدى ولا ينفع . فيالحية الأمل !
ويا الضيعة الرجاء !

(١) مراييع النجوم : الأنواء الربيعية . الدق : الخطر . الجود : المطر . الرهام :
والرهام . المطر اللين .

(٢) السارية السحابة المطرة ليلا ، المدجن السحابة إذا كنه = والإرزام : التصويت .

(٣) الأبقان : الجرجير البري = الجلهتان : جاببا الولدى .

(٤) العين البقر الواسعات العيون والملاولك الوحش . العود : الحديثان : التناج . تأجل

صارت طفلها .

وجلا السيول من الطلول كأنها زبر نحمد مقونها أقلامها (١)
أورجج واشمة أسف نؤورها كففا تعرض فوقهن وشامها (٢)
فوقفت أسأها : وككيف سؤلنا صبا خوالدها ما يبين كلامها (٣)

ثم انظر بعد ذلك إلى هذا البيت الذي يكشف عن الألم المكتوم في صدر الشاعر عندما يقع على الحقيقة المرة ، وعندما لا يجد أمامه إلا الحجارة والالتواء ، وقد كان لما كان يوما ما يمج بحمارة الحب ودفء الحياة . ثم انظر إلى إحساس اللوعة الذي يخلعه الشاعر على النوى والتهام الذين يهمران بما يهمر به الشاعر من لذعة الحنين وألم الفراق عندما غادرهما أهل هذه الدار وارتحلوا :

هريف وكان بها الجميع فأبكسروا منها ، ولغودر نؤيها وثمامها (٤)

وكأن من الطبيعي وقد انتقل الشاعر بوجدانه إلى الماضي أن يتذكر لحظة الوداع حيث تتركز فيها دائما مشاعر الحنين والحب ومعاني الوداع . وتتجمع فيها جملة من الانفعالات المرتبطة بإحساس الإنسان بقسوة الحياة حين تفرق بين الأصدقاء والمحبين تحت ضغط ظروف قاهرة لا يملك لها الإنسان دفعا . ومن ثم فإن تصوير الشاعر للحظة الوداع هنا مرتبط ارتباطا كاملا بالموقف النفسي العام الذي صدر عنه منذ بدأ في تصوير بقايا الديار . إنها قصة الحياة ، فراق فلقاء ، ثم فراق فلقاء . والإنسان بين هذا كله

١ - الزبر جم زيور وهو الكتاب .

٢ - الإسفاف القد . الكفف الدارات .

٣ - الهم : الحجارة الصماء

٤ - النوى : نعيم يحتر حول الغيمة لينصرف إليه الله . - التهام ضرب من ال . جروخو

وسط أمواج من العواطف والمظاهر هادئة حيناً وصاخبة أحياناً : ينتقل من
ذروة الفرج إلى حضيض الشقاء .

وحين يعود لبيد إلى لحظة الوداع لا يكاد ينسى منها شيئاً ، فهو يعيشها بكل
وقائمه : فإن ينسى أبداً تلك اللحظة التي صعدت فيها السماء إلى هواجس كأنهم
الظباء فندخلن الكناس : ولن ينسى ذلك الإحساس الذي غمره عندما شاهد
صديقاته ومن يتحملن جماعات فأحس بما ينبعث من هيوتهن من عطف ورقة ،
وبما تفيض به وجوههن من مظاهر الحنان والحب ، بل إن صوت الهواجس وهي
تهتز ساعة التحميل ما يزال يرن في أذنه .

شاكلك ظم-ن الحى حين تحمّلوا	فتكنسوا قطناً تصر خيامها (١)
من كل مخوف يظل عصيه	زوج عليه كلة وقامها (٢)
رجلاً كان نجاج توضح فوقها	وظباء وجرة عطف أرامها (٣)

ثم تأتى بعد هذا لحظة تحرك القافلة واندهاشها في السهر : تلك اللحظة الرهيبة
التي تبلغ عندها مظاهر الهفنة أقصاها حتى ليكاد يحس الحب أن جلده ينزع
منه ، حين يرى ركب حبيبته يفادر المكان وهو واقف مسلوب الإرادة لا يملك

١ — الظمن جم الظمون : وهو البعير الذى عليه مودج وفيه أسراء ، وقد يكون جمع
ظميمة وهي المرأة المظاهرة مع زوجها ، تكنسوا: دخلوا الكناس وهو مسكن الظبن . قطناً: جماعات
٢ — المخوف: المودج المخوف بالثياب . المص: ميدان المودج . الزوج الثياب ، والسكة
سعر رقيق والفرم الستر

٣ — الزجل الجماعات . قطناً أراءامها: الحانية على أولادها

أن يغير من الأمر شيئاً ، ولو كان الأمر بيده الحال دون وقوع هذا الفراق ،
ولكن لاحيلة فيما لا بد من وقوعه . ثم أنظر كيف استطاع لبيد أن يحمّد تلك
اللحظة فيما صور من حركة الركب حين دفع في طريقه ، وسارت الطعائن وقد
اختلط بها السراب ، وأخذت تتلاشى عن النظر شيئاً فشيئاً حتى انتهى بها الأمر
إلى أن صارت أجزاء من الرادى . وذلك حين اهتزت صورة الركب في
عينه بعد أن ابتلعه الطريق . فلم يعد يميز الرأى بين الطعائن وبين منعطفات
الوادى وأشجاره .

حفزت ، وزايلها السراب كأنها أجزاء بيضة أثمها ورضامها (١)

وبهذا البيت الأخير ينتهى المقطع الغزلى من معلقة لبيد . فإذا رجعنا إلى
تتبع ما جاء فى هذا المقطع من صور ومهاجر وكلمات ، وحاولنا أن نربط
بينها وبين الموقف النفسى العام ، وأن نقبس من خلال ذلك الانفعال السائد
الذى أمكنه أن يغمز القطة كلها ، وأن يسيطر على كلماتها وصورها .
فسوف نجد كل شيء أماناً يرمز إلى الإحساس بالصراع بين الحياة والموت .
ذلك إذا جاز لنا أن نترك المعنى الظاهرى لحظة لتحتبطن الإحساس الداخلى
للشاعر وموقفه من الحياة . وذلك من خلال تتابع الصور فى
هذا المقطع الغزلى بتسميته الذين أشرنا إليها سابقاً . فصورة العدم التى
ترمز لها الدار الدارسة تقف جنباً إلى جنب مع صورة الحياة النامية المزدهرة
التي تحولت إليها الدار بعد أن سكنها الوحش وبعد أن مكنته الحياة من
إنجاب هذه الذرية النابضة بالحياة والحركة من الطباء والنعام والبقر . وإذا

١ - حفزت: دغمت . زايلها السراب: لاحت خلال قطم السراب الأمل مشجرتهم . الرضام

الحجارة العظام .

كانت صورة الهبة والإحساس بلوعة الفراق قد غطت كل الجانِب الآخر من الصورة فغمست الجو كله بفلاحة من الحزن فإن ذلك لا ينفى — ما نحسه من دفعة الحياة وإرادة البقاء التي ظهرت جلابة واضحة فيما بعد المقطع الغزل من أبيات . وإذا كان الحزن قد غمر الشاعر عندما أحس بمحاني الزوال والفراق والعدم، فقد أعقبت هذه الموجة من الحزن موجة أخرى أمكنها أن **تفد** من هزيمة الشاعر وأن تدفعه إلى مجابهة الواقع في كثير من الحزم والقوة وإرادة البقاء والالتصاف على الحياة .

تظهر لنا تلك الموجة العاطفية الجديدة عندما يرى الشاعر ألا سبيل إلى الاسترسال في هذا الحنين الذي لا طائل تحته ، وعندما يجد أن التعلق بأمرأة أمضت في الفراق وأوغلت في الرحلة والانتقال من مكان إلى آخر أمر لا يجدى عليه فتيلا بل هو ضرب من الخفق وخطئ من الرأي . وإذا الشاعر يحاول ما استطاع أن يقاوم الشهور بالهزيمة . وأن يعضى في طريق الحياة ببطى ثابتة مرة أخرى :

بل ما تذكر من زوار وقد نأت	وتقطعت أصبابها ورمامها
مرية حلت بغيرد وجاورت	أهل الصهاز فأين ملك مرامها (١)
بمشارق الجبلين أو بمحجر	فتضمنتها فحردة فرخامها (٢)
فصوائق إن أيمنت فمظنة	فيها وحاف القهر أو طلخامها

١ - مرية : منسوب الى مرة وفيد بلدة معروفة .

٢ - يعنى بالجبلين جبل طىء أجأ وسلمى . والحجر جبل آخر، وفردة جبل مشدود ورخام أرض متصلة بفردة .

٣ - صوائق موضع معروف باليمن وكذلك وحاف القهر وطلخام

فأقطع لبانة من تمره وصله ولشر وأصل خلة صرامها (١)
 وأحب الجمال بالجزيل وصرمه باق إذا ظلمه وراغ قوامها (٢)
 بطليح أسفار تركن بقية منها فأحق صليبها وصنامها (٣)

فالشاعر في الآيات السابقة يصور لجأه على الحقيقة الواقعة - فيجد نفسه
 الله أسرف في الحنين وعلق بالذكرى، حتى كاد ذلك الحنين وتلك الذكرى أن
 يملكاه عليه أمره كله، في الوقت الذي هجرته فيه صديقه نزار وأمنه الله
 الهجرة، وقطعت كل طابقتها ويطنه من صلات. بل لقد بلغ من قطيعة هذه المرأة
 أنه لم تترك عند مكان معلوم. فقد حلت بهيمة وجاورت أهل الجهاز، ولو أنها
 وقفت في هجرتها وانتقلها عند هذين المكانين لسان الأمر، ولكن الذي زاد
 الأمور تعقيدا أنها ما كانت تحمل بهذين المكانين حتى تركتهما إلى مفارق الجبلين،
 بل ويغلب على الظن أن تكون قد نزلها بهذين المكانين قد ترددت على فردة
 ورخام وهما أرضان متصلان بجبل أجا وسلس، ومن يدري! لعلها أن تكون
 قد تركت كل هذه الأماكن وانحدرت نحو اليمن، وإذا صح أن يكون المطاف
 قد انتهى بها إلى أرض اليمن فأغلب الظن أن تكون قد حلت بصوائق أو عرجة
 على وحاف القمر أو طلخامها. وهكذا ترى الشاعر وقد قد كل أسباب الاتصال
 بصاحبه لم يعد أمامه غير الظن أو الرجم بالظن. فهو على الرغم
 من أنه لا يعرف المكان الذي انتهى إليه أو استقرت فيه
 نراه يحدد الأماكن التي يحتمل أن تكون قد نزلت بها.

١ - الآية الحاجة، تمرى وصله يرمس لزوال - صرام الخلة قطامها.

٢ - الصرم القطيعة، والظلم الزبح والميل.

٣ - الطليح: اللقى من كثرة الأسفار - أحنق صليبها انصر.

على أنه وإن كان يدعى معرفة الأماكن التي تحمل بها لا يستطيع أن يزعم بأنه على يقين مما يقول ، وإنما هي مجرد احتمالات .

ومما يمكن من شيء فإن الذي يريد الشاعر أن ينتهي إليه من هذه الآيات هو انقطاع أمل في الاتصال بصاحبه التي أوغلت ، متعمدة ، في البعد عن صاحبها وأسرفت في القطيعة حتى لم يعد هناك ما يدعو الشاعر إلى الحفاظ عليها أو حتى في الاسترسال في حنين أو لفحة لاجدوى من ورائها . بل لقد أصبح من خطئ الرأي أن يتمسك الشاعر بعلاقة لم يعد لها وجود حقيقي فقد تقطعت جميع الخيوط التي تربطه بصاحبه وأصبح التعلق بها ضرباً من الصفه على حد قول الأدهي :

أرى سفاهاً بالمرء تعلق لبسه بضالفة خرد متى تدفق تبعه

ومن هنا عقد الشاعر الحزم على أن يتقطع صلته بنوار ، وأن يمضي في سبيله مجاهداً الواقع ومنصرفاً عليه ، غير طابى بكل ما يلاقيه من مظاهر التحدى فيقول في صرامة وحزم :

فاقطع لبانة من تعرض وصله ولشر وأصل خلة صرامها (١)
واحب المجامل بالجنيل وصرمه بان إذا ظلمت وزاغ قوامها (٢)

١ — البانة: الحاجة — تعرض وصله : تعرض للزوال والانقراض — ولشر وأصل خلة صرامها أي شر من وصل صديقاً أو حبيباً من قطعه .

٢ — واحب من مجامله وصانك بالود والمحبة : أمان ظلمت خلفه ومال من الصداقة فاقطع علاقتك به .

بطليح أسفار تركن بقية منها فأحرق صليبها وسنامها (١)

وهنا ينتقل لببب إلى القسم الثاني من معلقته وهو القسم الذي يصور فيه نافقة ، ولقد استطاع لببب أن ينتقل من الغزل إلى وصف النافقة بشئ كثير من اليسر ، بل إن الانتقال إلى النافقة ليكاد يكون مع التدرج الذي سارت فيه أبيات القصيدة أمراً لا مفر منه ، ومن هنا جاء التهام القسم الأول بالقسم الثاني من القصيدة على نحو لا نراه إلا لما في القصيدة القديمة . فقد عودنا أغلب الشعراء الجاهليين أن ينتقلوا عن الغزل إلى وصف النافقة في غير تمهيد وبدون سبب مقبول على نحو ما رأينا عند النابغة في مطولته التي مطلعها :

يادار مية بالعلياء فالسند أقوم وطال عليها سالك الأبد (٢)

فترى الشاعر يتطوع كلامه وينتقل من وصف الديار إلى وصف النافقة بطريقة مفاجئة . فبعد أن يفرغ من الأبيات الستة الأولى التي وصف فيها بقايا الديار بعد أن هجرها أصحابها ، وبعد أن صيرتها الأيام أمراً يند عن ، وحوطها الزمان إلى مصيرها المحتوم ، وأخنى عليها الذي أخنى على لببب يقول :

فعد عما ترى إذ لا ارتجاع له وإنم الفتود على عيرانة أجد (٣)

وهكذا ينتقل النابغة إلى النافقة بطريقة تجعلك محسب سلطان التقليد وصرامة حتى ليخيل إلى القارئ أحياناً أن الشاعر في انتقاله من غرض إلى غرض

١ - بطليح أسفار الذي أهنته الأسفار (يعني النافقة) التي لم تترك الأسفار منها شيء جسد ضامر لسكرة تنقلها وأعمالها .

٢ - ألوت قلت .

٣ - وإنم الفتود على عيرانة : ضم عيران الرجل على نافقة بهبه العير .

لأنما يابى حاجة التقليد المفروض على بنية القصيدة القديمة أكثر من تلبية الحاجة في نفسه يريد أن يفرغ منها أو يشفيها . ومن هنا نارت المناقشات حول الانتقال المجتور بين أهام القصيدة القديمة وأسبابه ، ومن هنا أيضا أفصح القصيدة القديمة المجال أمام لتقد الحديث الكلام عن تمزق أوصال القصيدة، وتفكك أقسامها . وعلى الرغم من أن الانتقال إلى الناقه في القصيدة القديمة كان نوعا من التفريغ من إحسر الحية التي انتابت الشاعر عندما وقف على الديار الحاربه ، وعلى الرغم من أن بعض القصائد القديمة قد أفصح عن هذه الحقيقة على نحو ما فعل الحارث بن حلزة البكرى ، عندما ذكر أن ركوبه لناقه هو سبيله للتحرية عن فجيعة في صاحبه والتسليه عن ممره بفقدانها إذ يقول :

غير أنى قد استمعن على المم إذا خف بالثرى النجاء (١)
بذوف كأنها عقلة أم ومال دوية سقاء (٢)

نقول على الرغم من أن الانتقال من الغزل إلى الناقه في القصيدة القديمة قد كان أمرا تدعو إليه طبيعة الأشياء ، فالشاعر نفسه واكب ومرتحل وما بالديار وعابر ، والرحلة نفسها بعد الوقوف على الديار أمر مفروغ منه فهو السبيل الوحيد للتحرية والتسرية بما أصاب الشاعر من هموم .

نقول على الرغم من هذه الحقائق التي قد تفسر لنا الأسباب التي

١ - الثوى المقيم . النجاء المسرعة إلى السحر .

٢ - الزنوف العامة السريعة ، الحلقة : النجاء الرأل ولقد النجاء - والدوى المنسوب إلى القوم وهو المنازة عطاء عالية .

إلى الانتقال من الغزل إلى وصف الناقة فإن الشعراء كانوا كثيرا ما ينتقلون إلى الناقة بطريقة مبتورة ومفاجئة . وقد يمزى بعض هذا الانتقال المفاجيء المبتور من الغزل إلى وصف الناقة إلى كراهية الشاعر القديم للاسترسال في الخنين والبكاء على الحبيبة ، وإذا كان البدوي في الجاهلية يعد ذلك ضربا من الجهل وصفها من الرأى لا يليقان به ، وحتى إذا كان لابد من الوقوف على الهديار والبكاء عليها والحنين إلى أصحابها فلا ينبغي أن يصرف **الشاعر** عن هدفه الأصل الذي هو الصمى نحو المجد ، وحث الخطى في طريق الحياة بصبر وعزم . ومن أجل هذا يمكننا أن نفهم لماذا قطع الناقة الغزل في مطوكة وانتقل منه سريعا إلى ناقة في بيته الذي أشرنا إليه سابقا والذي يقول فيه :

فدعما ترى إذ لا ارتجاع له وأنم القنود على ههنا أجسد
وعلى ضوء هذا يمكننا كذلك أن نفهم بيت الأعرابي :

أرى سفها بالمرء تطليق لبه بخنايبة خسود متى تمدن تبعد
والمثل هذا أيضا هو الذي دفع الأعرابي إلى أن يخاطب صاحبة سمية التي رحلت غاضبة من غير حذر تبديه على هذا النحو الصارم في أوله :

رحلت سمية غدوة أجمالها غنبي عليك ، فما تقول بدالها
هذا النهار بدالها من همها ما بالها بالليل زال ذوالها
سفها ، وما تدوى سمية ويحها أن رمي غايبة صرمت وصالها

ومع ذلك ، فنحن مع تقديرنا وفهمنا للأسباب التي جعلت وصف الناقة

يأتى من حيث ترتيب أجزاء القصيدة بعد الوقوف على الديار والبكاء عليها، ومع إدراكنا للأسباب التى قد يعزى إليها الانتقال المفاجئ أو المبتور من المقطع الغزالى إلى وصف الناقة، فإننا نرى ضرورة الإشارة إلى أن معلقة لبید قد استطاعت أكثر من غيرها أن تهيئ للانتقال من الغزل إلى وصف الناقة بطريقة جعلتنا لانحس بالفجوة التى كثيراً ما اعترضت القارىء. وهو يتابع القراءة فى القصيدة القديمة متقللاً فيها من غرض إلى غرض

فها هو لبید بعد أن عقد العزم على قطع علاقته بنوار يحدد كل شيء يدعوه إلى ركوب ناقته والانتقال بها حيث يشاء. وما دامت نوار قد أعرضت عنه فلا أقل من أن يقابلها إعراضاً بإعراض، وكيف لا، وهو أكثر منها قدرة وأضى عزماً وأقوى على مواجهة الواقع فى عزم وتصميم.

أولم تكن تدعى نوار بأنى وصال عقد حبال جدامها
هل هناك غير الناقة وسيلة لوصل الحبال أو قطعها، فليركب إذن ناقته
وليمض بها ضارباً صفحاً عن الماضى، متخطياً كل ما يحول دون انطلاقه.

وهنا نأتى إلى القسم الثانى من معلقة لبید حيث يحدد القارىء نفسه أمام أكثر أجزاء القصيدة إمتاعاً، وأشدّها تأثيراً بما تحمله من قدرة صاحبها على الإيحاء بالصورة والرمز، والاستعانة باللغة وعناصرها فى خلق جو نفسى محدد، بحيث يحدد القارىء نفسه أمام رؤية واحدة تريد أن تسيطر على الصورة الكلية للقطعة. ويمس القارىء أن جواً أو طامساً نفسياً خاصاً يريد أن يفرض نفسه عليه، فلا يملك إلا أن يتبعه، يستمتع به مشدوداً إليه. بل إن القارىء لينهم

نفسه بالتفسير « وهو محق في هذا الاتهام ، لو أنه وقف أمام هذه القوى الإيحائية موقف القارئ الذى يكتفى بالنظرة العابرة أو الصطحية ، والذى يقف في قراءته للشعر عند المعنى المباشر أو القريب . فلو أن الشاعر كان قد اكتفى بتصوير ناقته بالسحابة الصبياء التى خف مع الجنوب جهامها ووقف عند حدود هذه الصورة الجزئية أو ما يشابهها لماز في هذه الحالة أن يهتم في قراءتنا لهذه الصورة الجزئية بما يكون فيها من علاقات شكلية بين المذهب والمشبّه به . ولعلنا إن هدف ليبد هو تشبيه سرعة سير ناقته بسرعة السحابة الخراء التى أسقطت ماءها ففى أخف وأسرع ذهابا وحركة من غيرها . ولكن الشاعر لم يهأ في تصويره لناقته أن يقف عند تلك المقطعة المحددة الثابتة ، بل جاوزها إلى خلق عالم خاص تأذرت في تكوينه جملة من الصور يجمعها خيط واحد يسمل على القارئ مع شيء من إيمان النظر أن يحقة ويمسك به .

من أجل هذا أجبنا لأنفسنا أن نتخذ في تفسيرنا لهذا الشعر منها آخر غير المنهج الذى اعتاد قراء الشعر القديم أن يتخذوه ، فهم يكتفون في شرحهم القصيدة وتفسيرهم لأبياتها بالمعنى الظاهري القريب ، ولقد يحق لهم أن يملكوا هذه السبيل لو أن ما بين أيديهم من الشعر يقف عند هذه الحدود القريبة الجزئية . أما إذا كان في القصيدة من وسائل الإيحاء والتعبير ما يمكننا من الوصول إلى أبعاد أخرى فلا يجوز أن نكتفى في قراءتنا القصيدة بالمنهج التقليدى وحده .

وإذا كان المنهج الذى اخترناه لدراسة هذه القصيدة يقوم أساساً على دراسة الصور بجمعة ، وعلى محاولة للكشف عن معنى أعمق من المعنى الظاهري

فما ذلك لرغبة منا في اقحام منهج لا يمت بسبب وثيق إلى روح الشعر الذي ندرسه، وإنما اتجاه القصيدة ذاتها وطريقتها في التصوير هو الذي يعل علينا هذا المنهج أو ذاك . وليس معنى هذا أن كل ما بين أيدينا من صور في هذه القصيدة من هذا النوع الذي يحتاج إلى الكشف عن بعد ثامن أو ثالث ، فن الجائز أن تلقى بكثير من الصور التي لا تحتمل في تأويلها غير المعنى القريب ، عندئذ يكون من النصف أن نذهب في تأويلها إلى أبعد مما تحتمل . ومرد الأمر دائماً السياق بين أيدينا وطريقته في التصوير .

ودليلنا على ذلك أننا في مواجهة هذا القسم من الحلقة نجد الشاعر قد صور ناقته في صور ثلاث : الأولى منها من هذا النوع التقريرى الذي يقف حدود المشاكل والمهاجمة بين طرفي التقيبه ، ولا يتجاوز ذلك إلى إشاعة جو نفسى خاص . من أجل هذا جاء تفسيرها لها محدوداً بقدرتها ومدى ما فيها من إمكانات . تلك هي تهيبه الناقه بالسحابة الحمراء التي خف مع الجنوب جهامها . فكان كل ما يريد الشاعر من هذه الصورة هو تهيبه سرعة الناقه في سيرها بسرعة السحابة الحمراء التي أسقطت ماها فأصبحت بذلك أخف وأسرع من غيرها . ولكننا عندما ننقل إلى الصورة الثانية التي يصور فيها لبيد ناقته بالأناف الوحشية فإننا نجد أنفسنا أمام نوع آخر من الصور الثالثة التي يعمل على إشاعة جو نفسى خاص . وكذلك الحال في الصورة التي يصور فيها لبيد ناقته بالبقرة المسجوعة التي أكل السبع ولدها والتي تكلف لنا عن قصة من قصص الصراع الدامية في مجابهة تحديات الحياة والطبيعة ومحاولة التغلب عليها . وطبيعى أن يكون منهجنا في دراسة الصورتين الأخيرتين غير منهجنا في دراسة الصورة الأولى ، وإلا فإننا نكون قد أخذنا ما في الأنماط الصورتين

الآخرتين من إيماءات رمزية . هذا فضلا عما يتعرض له هذه الطريقة من أخطاء أخرى قد تمنعنا عن الحقيقة ، أو تحول بيننا وبين إدراك ما وراء الصورة من إحساس داخلي قد يكون له دوره في إبراز اللاوعي الفردي أو الجماعي للشعر الذي ندرسه ، على نحو ما رأينا في صورة الدار وما رمزت إليه من عواطف إنسانية وفردية عميقة .

والآن فلنتتبع أجزاء الصورة الثانية من صور الناقة ، ولنحاول إدراك الجو العام الذي تنطوي عليه .

لقد بدأ ليبدأ بتشبيه ناقته بالسحابة كما عرفنا ثم أتبع هذا التشبيه بتشبيه آخر جعل فيه ناقته أناثا وحشية قد حملت من فعل شديد الغيرة عليها ، يلزمها أينما تذهب ، يطارد عنها الفحول التي تهاجمها ويتمرض من أجل ذلك لكثير من العنت والشدّة . فعلى جسده من آثار العض والضرب ما غير لونه وأحاله إلى جسد مقشور من كثرة العض والكدم .

عل أن هذه الممركة التي دارت بين هذا الفحل وبين غيره من الحمر الوحشية لم تصرفه عن العناية بالأنان . فقد حرص على أن ينأى بها بعيدا عن الأماكن التي تتعرض فيها لمطاردة الحمر الأخرى ، فيرتفع بها فوق الأكام والصخور ، وقد زاده شغفا بها وغيرة عليها ما رآه من عصيانها وتمنعها عليه . وهي تجاز هذه المرحلة بين الحمر والوحام وقد كانت من قبل سمحة طليعة . بعث هذا كله في قلب الحمار فاعتلى بها مكانا مرتفعا حتى يتيسر له أن يرقب من هذا المكان كل من عساه أن يكون مستترا أو مخفيا بأعلام الطريق من الصيادين ، وحتى يجنب أناته التعرض لأي خطر أو إصابة ، وحتى يكونا معا

منهزلين وبعيدين عن مزاحمة الفحول الأخرى ومضايقتها لها .

وتظل الآتان وفحاما فوق هذه الربوات المرتفعة المشبعة سمعدين بهذه العزلة وبما يطعمان من نبات رطب ، وتمضى شهور الشتاء الستة وهما على هذه الحال من المعادة يكفيهما الرطب من النباتات عن طلب الماء ، فلم يكن بهما حاجة إليه . حتى إذا انقضت شهور الشتاء الستة وحل الصيف ، وتحركت رياحه الحارة . وأصاب الشوك حوافر الآتان وفحلها لم يكن هناك مقر من التفكير في الماء ، فقد أصبح الآن ضرورة لا مناص منها . ويتشاور الآتان وفحلها في الأمر ويطول تشاورهما ولكنهما لا يلبثان أن يلتفيا في تفكيرهما إلى رأى محصد محكم فيعقدان العزم على الانطلاق بحثا عن مورد ماء .

وتدب فيهما دفعة الحياة من جديد . وتتملكهما إرادة واحدة . ويندفعان في سرعة الريح ، يتجاذبان معا في عدوهما نحو الماء غبارا كثيفا يمتددا كأنه شوب . أو كأنه دخان نار مشتعلة قد هبت عليها رياح الشمال فزادتها اشتعالا ، وخاط بها من الخطب الفض ما جعل دخانها يتكاثر ويمتد . على أن سمى الآتان وفحلها نحو الماء لم يصرفهما عن الحب فيها ما يزالان على ما هما عليه من مسودة ورحمة . ولم يفتر حرص الفحل على أقاله وخوفه عليهما حتى أثناء العدو . فهو حريص على أن تظل الآتان أمامه فإن تأخرت عنه دفعهما إلى الامام خشية أن تترأخى عنه فيفقداهما . وما يزالان كذلك حتى يبلغا النهر الذى يريدان ، إلا أنها في اندفاعهما نحو الماء ولهفتهما عليه يعضيان في هذا النهر حتى يلتفيا فيه إلى عين مثلثة بالماء فيشقان فرحين بهما . وقد أحاطها غاب من القصب الكثيف المتجاور . على أن بعض هذا القصب قد أحالته الرياح وصرعته ، أما بعضه الآخر

فما يزال قائما .

- او ملسع وسقت لاحقب لاحمه طرد الفحول وضربها وكدامها (١)
 يملو بها حديد الإكام مسبح قد رابه عصيانها ووحامها (٢)
 بأحزة الثلبوت يربأ فوقها قفس المراقب خوفها أرامها (٣)
 حتى إذا سلخها جمادى ستة جزءا فطال صيماها وصيامها (٤)
 رجعا بأمرهما إلى ذى مرة حصد . ونجح صريمة إبرامها (٥)
 ورمى دوابرها السفا وتهيجت ربح المصايف سورمها وسهامها (٦)
 فتنازعا سبطا يطير ظلاله كدخان مشعلته يشب ضرماها (٧)
 مشمولة غلثت بنابت عرج كدخان تمار ساطع أسنامها (٨)
 فضى وقدمها وكالت عمادة منه إذا هي عردت إقدامها (٩)

(١) أملت الأمان : أشرف عليها بالبن ، وسقت : حانت ، الأحقب : البهر ، لاحه :
 غير لون جلد .

(٢) حديد الأكام : ما احلردب من الصخور ، السبح الخيش العيف .
 (٣) الأحزة : جمع حزيز وهو - ومثل القف ، واللبوت : موضع بعينه ، ربأت القوم :
 كمنن وبينة لهم ، القفر : الغالي - المراقب : الموضع الذى يقوم عليه الرقيب ، الأرام : أهلام
 الطريق .

(٤) جمادى : اسم الشتاء سمي به لجود الماء فيه ، جزءا : صاما
 (٥) المرة : القوة ، الحمد : المحكم ، والصريمة : العزيمة
 (٦) الدوابر : ما آخى الموازى ، السنا : الشوك ، السوم : السهام ، شدة الحر .
 (٧) تنازعا : تجاديا ، السبط : المحتد الطويل .
 (٨) مشمولة : حبت عليها ربح الشمال ، غلثت : خلعت ، العراج : ضرب من الشجر .
 الأسنم : جمع سنم .
 (٩) التمريد : التأخر والجن .

فتوسطها عرض المري وصدعا مسجورة متجورا قلامها (١)
هههههههه وسط اليراع يظلمها منه مصرع غابة وقيامها (٢)

وبهذه الأبيات الأحاد عشر تنتهى الصورة الثانية لوصف الناقة . وما نظن
أن أحداً من يقرأ هذه الأبيات بقادر على أن ينصف الشعر القديم ويهمل عليه
حقه الم بقاء عند هذه الصورة المتكاملة الاجزاء ويسأل نفسه : أجمت قصة
الأتان هذه التى رواها علينا لبيد مستعينا فيها بهذه العناصر التى جمعها الواحد إلى
جوار الآخر لمجرد التصوير الخارجى لصفحة من حياة البادية ؟ وهل كان
يشبه الناقة بالأتان الحامل وما كان بينهما وبين فعلها من علاقة حية . وما كان
بين الفعل وغيره من الفحول من صراع ، وما تردد فى القصة كالماء من معانى
النبطة بالحياة والتمسك بها والدفاع عنها ، هل جاء هذا كله من أجل التعبير عن
سرعة الناقة ؟ وأنها فى قوة احتمالها وقدرتها على المير والجري أشبه بهذه الأتان
وفعلها ؟ ألسنا نتجنى كثيراً على الشعاع وصوره إذا عاملنا هذه المظلمة
الكاملة معاملتنا لصورة تقريرية مكونة من مشبه ومشبه به على نحو ما عاملنا
به الصورة الأولى التى صور فيها لبيد ناقته بالسحابة الصهباء ؟ لا نشك فى
أننا حينما نذهب هذا المذهب فى تفسيرنا لهذه الأبيات ، نغفل هذا الشعر
الكثير من حقه علينا . وغنى عن البيان أن الصورة التى تكفى بمجرد المقابلة
بين طرفي التشبيه فى بيت واحد غير الصورة التى تنأى عن الشيء وشبيهه
وتخرج إلى أفانٍ أرحب ، وتنقل الفارح إلى أجواء نفسية غير محدودة
بمدلولات الألفاظ الحرفية . إننا أمام صورة كهذه بحاجة إلى أن نأمل الأبعاد

(١) الرضى : الناحية ، المري : النهر ، الصغير : النصب ، التدقيق : مسجورة .
بين مملوءة ماء .

(٢) الهراج : القصب ، والغابة : الأجمة ، والمصرع : المصروع .

الأخرى غير المباشرة التي تعمل الكلمات على إبرازها وذلك بتتبع أجزاء الصورة، وإدراك ما ينطوى وراء هذه الكلمات من إحساس موحد .

إذا اقتنعنا بهذه المقدمات فسيكون من الخطأ الفاحش أن نلتزم في شرحنا لهذه الآليات عند الحدود التي وقف عندها المفسرون السابقون الذين لم يروا فيها غير تشبيه ناقه لبيد بالسرعة والقدرة . وإنما إذا أطلقت ساقها للريح فستكون في سرعتها كمهذه الأتان وفحلها عندما أنطلقا كالسهم الخاطف بحثا عن غدير ماء .

كلا إتنا هنا أمام أتان حامل ، وفي هذا رمز للحياة والخسوبة والنماء والميلاد . ثم إتنا هنا أمام علاقة حية بين أتان وفحلها يمثلان قصة الصراع من أجل الحياة ، ومن أجل بقاء النوع . ويستنفدان طاقتهما وجهدهما في تحقيق وجودهما وتقاوم إرادتهما الحية كل ما يعترض طريقهما من صعاب وعقاب . ثم يظفران في النهاية بالحياة بعد أن يقتصرا على كل ما تتحداهما به الطبيعة . وإلا فما الذي يدعو الشاعر إلى تشبيه ناقته بأتان حامل ؟ وما قيمة الحمل هنا . وما مفهومه ؟ ثم ما الذي يدعوه إلى اتخاذ الأتان وفحلها محورا للقصة كلها ؟ ثم لماذا أو قفهما هذه المواقف بعينها ؟ يقيمان معا ستة شهور يريهان الرطب من التبات ويتعاوان على تجنب المخاطر ، ويفكران بعد انقضاء الشتاء فيما ينتظرهما من ظمأ إذا هما مكثا في مكائهما جامدين لا يسميان ؟ أليس في هذا كله ما يلفت الذهن إلى ضرورة تتبع ما وراء هذه القصة من إيماءات ؟ ثم بقي أن نسأل أنفسنا ما علاقة هذا كله بوصف الناقة ؟ بل وما علاقة هذا كله بموقف الشاعر من الحياة ورؤيته لها ؟ ثم كيف استطاع وصف الناقة أن يرتبط على نحو ما بما ساد في وصف الدار من مشاعر ، وبما سيقوله الشاعر عن نفسه في القسم الأخير من القصة ؟

هذه وتلك أسئلة يبغي أن تدخل في اعتبار الناقد ، تؤجل الإجابة عليها حتى ننتهي من تحليل القصيدة جميعها ، فما زال أمامنا الكثير الذي يحتاج إلى تفسير . ومن ثم فند وجب أن تؤجل الإجابة عن علاقة هذه الأجزاء بالأجزاء الأخرى حتى ننتهي من تحليل القصيدة كاملة .

ولا يكفي ليبد في وصف ناقته بهذا القسم الذي صور فيه ناقته بالانان الوحشية والذي احتل من القصيدة أحد عشر بيتا ، بل انبعضه بقسم ثان يصف فيه ناقته بالبقرة المسبوعة التي أكل السبع ولدها . وسرى من تحليلنا لهذا القسم أن ليس ثمة تناقض بينه وبين القسم الأول كما زعم صديقنا الدكتور مصطفى بدوى في كتابه « دراسات في الشعر المسرح » عندما قرر أن القارئ مضطر إلى الشعور بالتناقض العاطفي وانعدام الوحدة الشعرية بينها (١) .

على أن الذي دفع الدكتور بدوى إلى هذا الإحساس أنه فصل وصف الناقة عن القصيدة كلها . ولم يسلك المنهج الذي يكشف له عن الأبعاد الأخرى التي تنطوى وراء جميع أجزاء القصيدة . كما أنه لم يحاول وهو يتتبع موضوع الوحدة العضوية في القصيدة القديمة أن يلقى نظرة شاملة على الشعر الجاهلي كله ، وما يمكن أن يشتمل عليه من تمجيد عن اللاوعى الجماعى . وما تنطوى عليه صوره من إيحاء بواقع الصراع الذي يجابهه إنسان هذا العصر . ونحن مع إدراكنا بأن وحدة الصراع أو وحدة الشعر شيء ووحدة الصورة العضوية شيء آخر إلا أن دراسة الشعر الجاهلي وإدراك اتجاهاته ، وما قد تنطوى عليه صوره من رموز مسائل تعين الباحث من غير شك على دراسته للقصيدة القديمة وتلقى كثيرا من الضوء على ما قد يبدو غامضا أو متناقضا .

فالدكتور بدوى يرى أن التناقض قائم بين الصورتين صورة الأنان الوحشية وصورة البقرة المسبوعة . وقد أتاه هذا الإحساس من أن صورة الأنان الوحشية تنبض بالامل وتفيض بالإشراق والبهجة بينما تثير صورة البقرة المسبوعة جوا حزينا كئيبا يشهد فيه الإحساس بالمأساة والرعب أمام حقيقة الحياة . وهذا صحيح إلا أننا عندما نقف في تحليلنا للصورتين عند إدراك هذا وحده نكون قد ظلمنا الشاعر . فعلى الرغم من أن الصورة الأولى تختلف عن الصورة الثانية في الظلال والأدوات والألوان ، وعلى الرغم من أن فى الأولى فرحة بالحياة وانتصارا على تحدياتها ، وأن فى الثانية إحساسا بوحشة الحياة وقوتها وجزعا من فداحة الموت وفظاعته ، فإن فى الصورتين معا هذا الصراع الحى من أجل البقاء والانتصار على الموت . وعاطفة الصراع هذه من أجل الحياة هى الجانب المشترك فى الصورتين وهى الغاية التى تهدف إليها المقطعتان ، بل إنها النواة الأساسية والمحور الذى تدور عليه القصيدة من بدايتها إلى نهايتها ، ونقطة التجمع الأخيرة التى تلتقى عندها أجزاء القصيدة كما سنرى . ولو كنا نعالج القصيدة على النحو الذى ينظر للعمل الفنى نظرة كلية لها وجدنا على الإطلاق أى تناقض بين معانى الحياة والخصوبة واللذة التى تمسود المقطعة الأولى لوصف الناقة ، وبين معانى الامل والوحشة والدفاع عن النفس التى تمسود المقطعة الثانية ، طالما كانت العاطفتان معا تمثلان موقفا واحدا يقفه الشاعر من الوجود . وطالما كانت كل عاطفة منهما تشكل الأخرى ويكونان بمثابة الجانبين المتقابلين لشيء واحد ، وكما تتحقق الوحدة فى العمل للفنى من التطابق بين العواطف فإنها تتحقق كذلك من التباين والتقابل . ومن القصائد ما يمكن أن يذشأ بين أجزائها كثير من التجاذب والمقاومة والصراع . ولكن البناء الكامل هو الذى يستطيع أن يباخ بهذه المواد المتصارعة

المتباينة درجة عالية من التوازن بحيث يصل في النهاية إلى العمل الذي تنصهر فيه جميع الاجزاء وتمطى في النهاية أمراً واحداً لا اثنين . ومن ثم ، فليس يفزعنا أن نجد تناقضاً بين أجزاء القصيدة الواحدة طالما كان التوازن قائماً بين هذه المتناقضات . بل إن من النقاد المحدثين من يعتقد أن بناء أحسن القصائد هو بناء تناقض (١) ذلك لأن للتوازن بين الدوافع المضادة الذي هو في رأى ريتشاردز أساس الاستجابات الجمالية ذات للقيمة العظمى يعمل على تضييق أجزاء من شخصيتنا أكثر مما تعمله التجارب المقصورة على انفعال محدود.

والآن فلنحضر إلى مقطعه البقرة المسبوعة التي تمثل القسم الثاني من وصف الناقة لنرى إلى أي حد استطاع هذا القسم أن يلتحم مع سابقه . وأن ينصهر مع سائر الأجزاء فيعطى أمراً كلياً واحداً يتمشى مع ما يسود القصيدة كلها من إحساس .

ينقلنا لبيد من صورة الأنان الوحشية إلى صورة البقرة المسبوعة ببيت من الشعر يؤكد فيه أننا أمم لاقه واحدة لا ناقتين على الرغم من تغير الصورة وذلك حين يقول عقب إنتائه من صورة الأنان الوحشية :

أقتلك أم وحشية مسبوعة خذلت وهادية الصوار قوامها (٢)

ففي الاستفهام الذي يطالنا في أول البيت دليل على أن ما أضفته الصورة الأولى على ناقتة من المعاني لم يكفه ، ولم يبلغ عنده ما يريد . فما تزال للصورة بقية ، وما يزال في النفس من المأساة الدفينة ما يحتاج إلى الإفصاح

١ - فن الشعر ص ٢١٠ مبادئ النقد الأدبي ص ٣٢٠، ٣٢١، ٣٢٢
٢ - المسبوعة : التي أسأها السبع بأفئراس ولدها « خذلت » تركت ولدها ولحقت بالقطيع « الهادية » المقدمة ، الصوار : القطيع من بقر الوحش .

فإذا كانت نافتى تشبه الأتان التى صووت لك من أمرها ما صووت ، فإنها كذلك
تعبه البقرة المسبوعة التى أفرس السبع ولدها حين خذلاته وتركته وراءها وأسمرت
لناحق بمقدمة القطيع وترعى مع صواحبها من البقر .

وهكذا ترى أن البيت الشعرى الذى وصل بين المنطعتين يصرح بأن لدى
الشاعر المزيد من الصور يريد أن يضيفها إلى ما سبق ، وأن ماضى من الكلام
لم يستوعب كل ما لديه ، حتى لو كانه يطالب القارئ أن يتأني قليلا فما زال
للكلام بقيه .

وما كادت هذه البقرة تمضى فى طريقها مع القطيع ترى مع صديقاتها
حتى اكتشفت أنها خدلت ولدها فعادت لتبحث عنه ، وأخذت تقطع المسكن
كله تروح فيه وتجيء ، وترسل صيحاتها هنا وهناك منادية على ولدها ،
فتذهب صيحاتها سدى ، فكم طافت ، وكم نادت ، وكم أطلقت من صيحات
ولكن ولدها كان قد لقي مصرعه ، ولم يبق منه غير جثة ملقاة على الأرض
قد غفرها التراب وأحال لونها الأبيض إلى لون رمادى ، وتجاذبت أشلاءها
وبقاياها ذئاب مدربة على الصيد قادرة على التمسك بفريستها والنيل منها . فما كادت
تغفل البقرة عن ولدها لحظة حتى اهتبلت الذئاب هذه الفرصة فانقضت على
وحيدها فأهلكته .

ولكى يزيد الشاعر من إحساسنا بوقع المأساة وفظاعتها أضاف تلك الإضافة
البارعة حين جعل الكارثة تقع بتدبير من قدر محتم لا يملك أحد له دفعا ولارداً ،
وحين جعلها تقع فى لحظة غفلة قصيرة كانت البقرة فيها مشغولة عن ولدها ، وحين
أشار إلى عجز أية قوة عن دفع الموت بقوله :

« إن المنايا لا تعطش سهامها » قاصدا أن يشير فينا الإحساس بفضاعة المأساة التي لم يكن ثمة سبيل إلى الفرار منها أو تجنبها .

خمساء ضيعت الفرير فلم يرم	عرض الشقائق طوقها وبغامها (١)
لمعمر قهس تنازع شملوه	غيبس كواسب لا يمين طعامها (٢)
صادفن منها عرة فأصبتها	إن المنايا لا تعطش سهامها (٣)

ثم ينتقل الشاعر بعد ذلك إلى تتبع اللحظات التي عاشتها البقرة بعد فجيعتها . وإذا كل لحظة تمثل حلقة في سلسلة من العذاب والكفاح والشمسور بالوحشة والظلمة . فقد كانت ليلة رهيبة حقا تلك التي قضتها البقرة عقب موت ولدها . ليلة تعاونت فيها مظاهر الطبيعة على إشاعة هذا الجو الحزين . وشاركت في إسدال سحب من المموم انتشرت في الجو كله فأكسبته ظلالا حالكة . ولقد نجحت كلمات الشاعر وصوره في الإيحاء بهذا كله اللهم إلا إذا استثنينا شعرا واحدا من بيت لم يراع الشاعر في كلماته ما ينبغي للجو والحزن الذي أشاعته المقطعة كلها . فعندما صور الشاعر الليلة التي باتتها البقرة عقب مصرع ولدها بأنها ليلة مظلمة كئيبة مكفورة قد تراكت فيها السحب ولم ينقطع عنها المطر . ما كان يابق به أن يصف هذا المطر بأنه مطر قرأتوى الخنازل منه . ولا يخفى أن ذكر الرى أو الارتواء ، وذكر الخنازل أيضا أمر يتنافى مع الجو العام

١ - الخنس : متأخر في الأربعة والفرد : ولد البقرة الوحشية

والبغام : صوت رقيق

٢ - العفر والنعير : الإلقاء على العفر وهو أديم الأرض . والفهد : الأبيض

والتنازع : التمازج الخنس الكواسب : الذئاب الرمادية اللون التي لا ينقطع طعامها

٣ - لا عطش : لا تعرف

الذى يسود المظلمة كلها ، الأمر الذى قد ينقلنا من الظلال الحزينة إلى ظلال أخرى بهيجة . ولقد كنا فى غنى عن تعقيبنا على المطر بأنه مصدر الرى . وكان الأول بالشاعر أن يستمر فى تصوير الليلة الحزينة بأنفسهم وألوان لا تخالطها أى ومضة من الضياء أو الإشراف . فلو أن الشاعر حذف الخطر الثانى من البيت الذى يقول فيه :

باتت رأسبل واكف من ديمة يروى الخنائل دائما تسجاما (١)

ومضى مباشرة فى تصويره للآلام التى طانتها البقرة من هذه الأمطار المتلاحقة التى لم تنقطع طول الليل ، وإلى تساقطت بكل ثقلها وبرودتها على ظهر البقرة . لو أن الشاعر مضى إلى تصوير هذه الآلام مباشرة ، ولم يصف المطر بكلمة . يروى الخنائل دائما تسجاما ، لكان ذلك أليق بالسياق العام وأجدى فى التركيز على إشاعة الإحساس بالفجعة التى تعانها البقرة .

على أن الشاعر قد بادر فألقى بالبيت السابق بيتا أعاد لإيتنا ما كنا فيه من إحساس بالظلمة وذلك عندما قال :

يعلو طريقة متنها متواتر فى ليلة كفر النجوم غماما (٢)

فقد نفى هذا البيت عن تلك الليلة كل مصدر من مصادر البهجة حين صورها بأنها ليلة قد أسدلت فيها الظلمة حجباً كثيفة لا تسمح بمبصر واحد من

١ - لواكف : المطر الديمة : مطرة تدوم وأقلها نصف يوم وليلة

٢ - طريقة المتن : الخط من ذهبها إلى عنقها = كافر : فطى

للتواتر : المطر للأواصل

النور ، هذا فضلا عما في صورة المطر المتواتر الذي ينصب على ظهر البقرة من دلالة على أن كل ما في الطبيعة كان قاسياً ، وهكذا لم تكن الليلة إلا انعكاساً لما في أعماق البقرة من ظلمة وسواد .

ثم انظر بعد ذلك إلى موقف البقرة من تلك الليلة القاسية المدممة : لقد أخذت تبحث لها عن مكان تحتمي فيه من هذا المطر « فلم تجد من سبيل إلا أن تدخل في جوف شجرة ، ولكن أى شجرة تلك ؟ لقد كانت شجرة تقصص أغصانها وانكشفت من شدة البرد . بل لقد كانت شجرة مفبوذة عن سائر الشجر ، قد انحنى مكاناً قصياً فهي قاصرة تكاد تتجمد في عروقها الدماء من شدة البرد ، تحس بالوحدة والوحشة بعيداً عن رفيقاتها من الشجر . وها هي كشيء الرمال التي تحيط بها من كل جانب لتفترق هي الأخرى في الإحساس بفضاعة الموقف « بل إن العمدوى التي صرت من البقرة إلى الشجرة لتسرى بدورها إلى كشيء الرمال التي لا تقوى على التماسك فتنهار وتفسط .

تجنأ أصلاً قالاً متنبذاً بهجوب أنقاء يميل هيأها (١)

فانظر كيف استطاع الشاعر في بيت واحد كهذا أن يجمع كل هذه العناصر الإيحائية وكيف أمكنه أن يخضع على كل شيء يحيط بالبقرة من شجر وأغصان ورمال معاني الجود والبرودة والتفاهل والتنبذ والانهيار . ثم أيسر هذه المعاني كلها رموزاً لما تعاني منه البقرة في مأساتها تلك .

١ — الاجتياف : الخوض في جوف الشيء التنبذ : التخلي
بهجوب أنقاء : أصول كنبات الرمال الهيام : ما لا يمسك من الرمال

ثم ما كان أغنانا عن هذا البيت الذى جاء عقب البيت السابق والذى أراد به الشاعر تصوير البقرة وهى تقف وحيدة فى هذا الظلام بعيدة عن رفيقاتها بالدرة أو بالجنانة البحرية التى انفصلت من عقدتها فبى منفردة لا تستقر. ما كان أغنانا ونحن فى قمة الانفعال بما تعانیه البقرة من مشاعر الانهيار هذه أن نجعلها مضيئة فى وجه الظلام ، ومنيرة كالدرة ، فقد يؤثر هذا كله فى خيط الانفعال المتصل والذى يسود المقطعة كلها فيصاحب بالتدقيق أو التقطع وذلك حين يقول :

وتضىء فى وجه الظلام منيرة كجنانة البحرى سل نظامها (١)

وحشر مثل هذا البيت بين مجموعة من الأبيات تناغضه كلية من شأنه ان يقف كالصخرة فى طريق دفعة الانفعال السائدة التى تغمر المقطعة كلها . نعم لم يكن بنا حاجة إلى هذا البيت ، كما لم يكن بالشاعر حاجة إليه . وكان الأولى به أن يمضى فى سبيله كما كان . والدليل على أن ليس لهذا البيت موضع هنا أن الشاعر يعود بعده مباشرة إلى السيل العاطفى الذى كان يتدفق غامراً كل شىء بمياهه . فبعد أن صور النافذة فى تلك الليلة الرهيبة عاد ليقبض خطأها فى براءة عندما أسفر الصبح . فإذا ما انكشف الظلام وانحسر لم يزد لها طلوع النهار إلا أسى ولوعة . وإذا خطواتها على الشرى خطوات مهزومة مقهورة لا تكاد تمشى حتى تتعثر ، لا تساعد قوائمها على حملها ، وإن حملتها فبى تزلز على أرض هشة ورمال لا تماسك لكثرة ما أصابها من المطر ليلاً .

حتى إذا انحسر الظلام وأسفرت
بكرت تزل عن الزرى أزلما (١)

وفي هذا البيت عودة إلى موجة الانفعال السائدة في المقطعة وامتداد لها .
ثم يواصل الشاعر التعبير عن جزع البقرة التي لم ينقطع حنينها لولدها ولحفنتها
عليه ، فهي منهكة في الجزع والضجر ، تروح وتجيء في هذا المسكن لا تفارقه
سبعة أيام بلياليها ، لا يرقأ لها جفن ولا تنهد لها ثائرة . حتى إذا يشت من
اللقاء بولدها أخلق ضرعها الذي كان ممثلاً لجنا فصار إلى الجفاف وانقطاع
ولدها عنه . ثم يضيف الشاعر هذه الإضافة الرائعة التي استطاعت بإيحائها أن
تمثلاً القلب شجناً . وذلك عندما أراد أن يلفت الانتباه في الشطر الثاني من
البيت إلى أن الذي أبلى ضرع البقرة وأصابه بالجفاف وانقطاع اللبن لم يكن
الإرضاع أو الفطام ، فهي لم ترضع ولم تقطم وإنما فقدتها لولدها وانقطاع أمها
في لقائه هو الذي أبلى ضرعها :

حتى إذا يشت وأسحق حالي
لم يبله إرضاعها وفطامها (٢)

على أن سلسلة التلميحات التي تواجهها البقرة لم تقشأ أن تنتهي عند هذا
الحسد ، فلم يزل أمامها شروط آخر نقطعه في نضال مع الحياة والطبيعة ، وما
يزال في جملة القدر من السهام ما يهدد أمن هذه البقرة ، ويحتاج منها إلى مزيد
من القوة حتى تنمض من كبوتها وتقف على قدميها وتمضي في الطرق طريق
الحياة بعزم جديد .

فما كادت البقرة تنتهي إلى اليأس من لقاء ولدها حتى باغتها وهي في

(١) الأسرار : الانكشاف . الأزلما : القوائم

(٢) الإسحاق : الإخلاق . الماتلى : ابناً

خلوتها صوت خفى لإنسان ، فتسمعت إليه للبقرة وتيقظت له جميع أحاسيسها وأفرعها هذا الصوت وإن لم تعلم مصدره أو تدين حقيقته . ولكنه يكفى أن يكون صوت إنسان حتى يبعث إليها كل هذا الرعب . فالإنسان داؤها والإنسان سقامها ، وهو عدوها الأول الذى لا يفتأ ينتهر الفرص للقضاء عليها واقتناصها . ومن هنا غدت البقرة فزعنة قد شل الفزع حركتها فهي لا تستطيع أن تتحرك إلى الامام أو إلى الخلف . إلى اليمين أو إلى اليسار لانها فقدت السيطرة على أعصابها من ناحية . ولانها لا تعلم موضع الخطر . ولا من أين يأتيها الموت أمن أمام أم من خلف؟ من أجل ذلك بقيت فى مكانها جامدة لا تتحرك .

فتوجست رز الأيس فراعها عن ظهر غيب ، والأيس سقامها (١)
فغدت كلا الفرجين تحسب أنه مولى الخفاة خلفها وأمامها (٢)

على أن البقرة قد أدركت بغريزتها أن هذه الوقفة الجمادة التى وقفتها لن تنقذها من الخطر الذى يربص بها . فلم تمنح لحظات حتى استجدهت كل ما لديها من إرادة فلم يعد للخوف أو لليأس مجال . فأطلقت ساقها للريح . وانطلقت فى عدو سريع . عندئذ أطلق الرماة وراهما سهامهم فلما ذهبت هذه السهام أدراج الرياح ، ويتس الرماة من أن ينالوها بسهامهم أطلقوا وراهما كلاب الصيد المسترخية الأذان الضامرة البطون فلحقنها الكلاب . ولكن البقرة كانت قد أسرعت إلى الكلاب فطعننها بقرن كالرمح فى

(١) توجست : سمعت الرز : الصوت . الأيس رالأيس والأيس والناس واحد راعها : أفرعها .

(٢) الفرج : ما بين قوائم الدواب . مولى الخفاة : وضعها وصاحبها

حدوته وطوله ، وقد أيقنت أنها في موقف لا يحمدى فيه التردد أو الخوف
فإنها إن لم تقتل الكلاب قتلها الصياد وكلايه . ولو أنها تراخت أو تأخرت
لحظة واحدة لكان هذا التراخي كفيلاً بافضاء عليها . فهاجمت البقرة «كساب»
وهي واحدة من تلك الكلاب التي تطاردها وألفت بها صريعة مضرجة
بدمائها ، وما كادت السكبة الثانية تكرر على البقرة حتى لقيت هي الأخرى نفس
المصير الذي لقيته الكلبة الأولى.

حتى إذا يمس الرماة وأرسلوا	غضباً دواجن قائلأ أعصامها (١)
فاحتن واعةكرت لها مدرية	كالسمهرية حمدها وتمسامها (٢)
لنذودهن وأيقنت إن لم زد	أن قد أحرم من الختوف حمامها (٣)
فتقصدت منها كساب فضرجت	بدم وغودر في المكر سمامها (٤)

وإلى هنا ينتهى القسم الأخير من وصف الذاقة ، وقد احتل من القصيدة سبعة

عشر بيتاً . ويهنا بعد أن وقفنا عند جزئيات هذه القصة وتفصيلها أن نؤكد
أننا أمام تصوير لا يقف فيه البيت الشعرى منفصلاً أو مستقلاً عن سائر الأبيات ،
كما لا يمثل فيه البيت الواحد طاملاً قائماً بذاته كما هو الشائع في كثير من شعرا
العربى التقليدى، وإنما البيت الواحد يمثل خلية حية تعيش مع غيرها من الخلايا
في كيان عضوى واحد . وهو إلى حشد كبير تصوير قريب من ذلك الذى

(١) غضف من الكلاب المسترخية الآذف • الدواجن : المملكات • القائل :
البايس أعصامها : بطونها

(٢) مسكر : صلف ، المدرية : طرف فرونها

(٣) الذود : السكك ، أحرم : قرب . الختف : قضاء الموت

(٤) تقصدت : قتلت . كساب : اسم كلبة ، وسنام كذلك

نراه في شعر القصائد ذات الوحدة العنصرية التي يذكرها النقد الحديث كشواهد على البناء العضوي الحى . ورأينا كيف أن قصة البقرة المسبوعة تسدرج في النمو وتتدافع الموجات العاطفية فيها حتى تبلغ نقطة تجمع واحدة .

وإذا كان في الإحساس الذى يفمرنا عقب قراءة أبيات البقرة المسبوعة ما يناقض الإحساس الذى يفمرنا من قراءة أبيات الأنان الوحشية، فإن هذا التناقض لا يمكن أن ينمض دليلاً على تمزق الخيط الواحد الذى يربط بين القصتين أو المقطعتين ذلك إذا أدركنا أن كلا منهما يمثل رؤية الشاعر الجاهلى للحياة وموقفه منها . فإذا كانت قصة الأنان الوحشية تمثل حب الحياة ، وقصة البقرة المسبوعة تمثل الخوف من الموت ، **ف** حب الحياة والخوف من الموت إلا حاملان يتنازعان نفساً إنسانية واحدة ، ومن تفاعلها ما يتحقق الصراع النفسى الذى ينطوى كما قلنا وراء كل صور القصيدة الحى بين أيدينا كما ينطوى كذلك وراء كل نواحي النشاط التى يمارسها العربى البدوى وسط عالمه المخوف بالمخاطر من كل جانب .

من أجل هذا نريد أن نقول للدكتور مصطفى بدوى بأن الوصف هنا وفى هذا النص بالذات، وهو النص الذى اتهمه الدكتور النقاد بانقسام العاطفة فيه وتفتتها وضياعاها (١) نريد أن نقول له إن الوصف فى هذه المعلقة كما اتضح من تحليلنا السابق لشعر الطال والنساءه ليست الاستعاره والمجاز فيه مجرد مظهر خارجى ، كما أنهما لا يستمان بهما هنا لمجرد التزييق والتنميق على حد قوله ، وإنما هما هنا دلالتهمهما الرمزية والإيحائية ، ومنهما نستطيع أن نستشف

موقف الشاعر من الحياة ، وأن ندرك كذلك علاقة الإنسان الوحشية بالبقرة
المسبوعة بالناقة ، وارتباط هذه الجزئيات كلها بالتأثير الكلى الذى تنتهى
إليه القصيدة .

وإذا تركنا وصف الناقة بتسميها إلى ما تلا من أقسام أخرى فلن نخرج عن
الإحساس العام المسيطر، والذى نراه ينمو نموا داخليا متدرجا متوقفا
تصوير الدار الى وصف الناقة إلى فخر الشاعر بنفسه وبقومه .

وإذا كن الشاعر قد ترك وصف الناقة فهو لم يترك موقفه الذى وقفه من
الحياة، فما يزال هو الرجل الذى يضرب فى الأرض بعزيمة ثابتة لا تعرف الهزيمة.
وما موقف البقرة المسبوعة التى انصرفت فى آخر الأمر على كل المعوقات إلا
صورة أخوية من موقف الشاعر تجاه الحياة. وانظر إلى الشاعر بعد أن فرغ من
وصف ناقة كيف يحدد لنا ملامح تلك الشخصية العربية المعهزة بذاتها القادرة
فى تصميم على أن تحقق لنفسها أقصى ما تستطيع من انتصارات منخطية كل
الحوارج. تلك النفس المتفجرة الزاحفة كجيش بألوية هى التى تراها من خلال
تلك الأبيات المليئة بأنغام الحرية والسيادة والبطولة ، التى تطالعك روحها من
خلال كلمات الشاعر التى يوجهها لصاحبه ، والتى اتخذ منها منذ بسده القصيدة
محاوراً يحاوره أو رفيقا يخاطبه . ولا يفتأ يعود إليه بين الحين والحين يلقي إليه
بكل ما فى صدره من مشاعر . يقول أبعد بعد أن فرغ من وصف ناقة :

فبتلك إذ رقص اللوامع بالضحى واجناب أردية السراب إكامها (١)

(١) فبتلك أى تلك الناقة اللوامع = لوامع السراب لبست الأكمام أردية السراب

أنضى اللبابة لا أفرط ريبة أو أن يلوم بحاجة لواها (١)
أو لم تكن تدري نوار بأني وصال عقد حباتل جذامها (٢)
تراك أمكنة إذا لم أرضها أو يتعلق بعض الفوس حمامها

ثم يمضى الشاعر بعد هذا في مخاطبة صاحبه نوار التي قطعت ما بينها وبينه من علاقة بهجرتها له وانقطاعها عنه ، وهي لا تدري أنها وإن كانت قد شغلت عنه بالرحلة والانتقال فهو كذلك مشغول عنها بأعماله وبطولاته ، فهذه ليلالي يقضيها في سمر ممتع شهي يلتقي فيها بصفوة من أصدقائه يسرون معا يشربون الخمر ويستمتعون للفناء . على أن هذا السمر ليس وحده المقصود بالآيات ، وإنما المقصود هو ما يطالعنا من ملامح شخصية لبيد أنساء قضاء تلك الليالي التي طالت ولذ فيها اللهو والمناجاة ، إنها شخصية الرجل الكريم الذي إن استقبل ضيفا ما لا يدخر جهدا ولا مالا في سبيل إكرامهم والاحتفاء بهم ، لأنه يقدم لهم الخمر ، ويسكن أية خمر ؟ الخمر التي امتعت وعزت وغلت على شاربها ، والتي لم يكن في مقدور الرجل العادي أن يحصل عليها أو يقتنيها يسعى هو بنفسه فيظفر بما لم يستطع أحد أن يظفر به ، وينال ما لم يكن في مقدور غيره أن يناله ، لأنه يدفع في الخمر ثمنها غاليا فحسب ، ولكنه لأن له من القدرة ما تنحطم أمامها القيود :

بل أنت لا تدريين كم من ليلة طلق لذيد لحوها وندامها (٣)
قد بت سامرها وغاية تاجر وافيت إذ رفعت وعز مدامها (٤)

(١) اللبابة : الحاجة (٢) الحباتل : العهود
الجدوم : الفطم (٣) لبة طلق : ساكنة لا حر بها ولا حر
(٤) الخاتمة : الراية

أغلى السبأ بكل أذن عاتق أو جوفة قدحت وفض ختامها (١)
 بصبح صافية وجذب كرينة بموتر نأثاله إيهامها (٢)
 بادرت حاجتها الدجاج بصحرة لأهل منها حين حب نيامها (٣)

فلو واجعت لفظة هذه الأبيات وما تنطوي عليه من مشاعر لاستطعت
 أن تدرك من عباراتها « بل أنت لا تدوين » وكم من ليلة قدبت سأمها ،
 « وغاية تاجر وافيت إذ رفعت وعن مدامها » إحساس الثقة بالنفس والاعتزاز
 بإرادة الانتصار ، ثم السخرية من موقف نوار التي ظنت أنها وحدها القادرة
 على التسلل والتعزى بالرحلة والانتقال ، وهي لا تعلم كم لدى صاحبها من الطاقات
 والقدرات . وإذا تركنا هذا إلى ما في الأبيات من إشارة مستمرة إلى الذات
 ومن الحديث عن النفس الذي يتضح من استخدام ضمير المتكلم في (بت) و
 (وافيت) ثم في (أغلى السبأ) وفي (بادرت حاجتها) تحس بحاجة الشاعر إلى
 شفاء ما في صدره من حساسة تلتبس من وسائل الأداء اللغوية وعلى الأخص
 في تكرار ضمير المتكلم ما يتناسب مع موقف الشاعر الذي يحس بأن
 صاحبه نوار بحاجة إلى أن تعلم ما خفي عليها من حقيقة وهو كثير :
 منها تلك الصورة التي رسمها للهوى وسمره والقي شهادته فيها شهما كريما يغفل
 السبأ ، ويبدل المال سخيا من أجل امتساع ضيوفه ، تدور عليهم كموس الخمر
 ويستقعون إلى أنغام العود ترقفها جارية حسناء . ومنها صورته وهو يمد
 الموائد للفقراء والمحناجين عندما يشتد البرد وتمهب ربيع الشمال . وبشعر الناس

(١) أغلى السبأ : اشترت الخمر غالية. الأذن : الزق الأذن - والجوفة : السوداء

(٢) الكرينة : الجارية العوادة . الموتر : اللود . نأثاله : تعالجه

(٣) بادرت حاجتها الدجاج : بادرت الدوك لحاجتي إلى الخمر

لأهل منها : لا شربها مرة بعد أخرى

بالحاجة إلى الدفء ، والجواري هو من استطاع في يوم كهذا أن ينحر للناس
الإبل فيجنينهم قسوة البرد وآلام الجوع :

وغداة ربح قد وزعت وقرة قد أصبحت بيد الشهاب زمامها (١)

وأيام الشاعر سلسلة من البطولات ، فإذا كان هذا شأنه أيام اللهو والسلم
حيث يجد الشاعر الوقت الذي يخلفه لنفسه ولصاحبه ، فإن له أياما أخرى يكرس
فيها وقته وجهده للدفاع عن القبيلة وحمايتها ، ويجد في هذا مجالاً آخر لاتغنى بجانب
هام من الفضائل المحيية . فإذا كنا قد عرفنا الكرم مظهراً من مظاهر البطولة
فكذلك كان الدفاع عن القبيلة فضيلة من أعلى فضائل هذا الشعب ، وشرفاً يسمو
إلى تحقيقه .

من أجل هذا يحس لبيد بالفخر والود حين يعرض علينا موقفه وقد دعاه
الواجب للدفاع عن قومه كيف يسرع إلى جواده فيمتطيه وقد أرتدى ثياب
القتال واستعد للحرب ، وألقى بلجام فوسه على عاتقه حتى يصير له بمنزلة
الوشاح ، وحتى يظل دائماً على أهبة الاستعداد مهيباً لركوب الفرس والانطلاق
بها إلى حيث يريد . ولقد أراد أن يكون ربيعة لقومه يكشف لهم عن
العدو ويعرف أماكن تجمعهم فيعتلي بفرسه جبلاً هالياً ، قد تجمع حوله فرق
الاعداء وقبائلهم ، وانتشر من جنودهم غبار كثيف أحاط بقمم الجبال ،
ويظل هكذا في مكانه هذا لا يبرحه ، يشرف منه على كل ثغرة وكل مكان
يعرف تحركات العدو وغابته ، ويعطى الإشارة لقومه متى وجد الحاجة إلى
ذلك . حتى إذا جاء الليل وانحدرت الشمس إلى مستقرها وانتشر الظلام

ولم يعد به حاجة الى الوقوف فى مكانه هذا . فقد أسدات ظلمة الليل ستارها على مواضع المخافة ، هبط من فوق التل وهو ما يزال بمنطقها فرسه التى انحدرت به رافعة عنقها ، شاعله برأسها فى عزة وكبرياء حتى لكان عنقها جذع نخلة عالية عجز عن ارتفاعها والصعود إليها من يريدون قطع ثمارها .

ويطيب للشاعر أن يوجه انتباهنا إلى فرسه يصفها وقد انطلق بها فى عدو مثل عدو النعام . وهو حين يكلفها هذا العدو إنما يريد أن يمرض عليك صورة الفارس من خلال ما تراه على فرسه من صفات وسمات . فهى فرس قوية شديدة متدفقة فى جريها تطارد النعام فتسبقه ، وتفاق روحانها من شدة الجرى . ويبتل نحرها وحزامها من العرق ، وترفع عنقها نشاطا وهى تعدو حتى لكانها تلعن بعنقها فى لجائها ثم إذا هى أطلقت للريح ساقبها كانت كالحمالة للعطش التى تساقب الريح باحثة عن مورد ماء . وإذا كان التاعر قد ترك الحديث عن نفسه إلى الحديث عن فرسه فهو ما يزال يفخر بنفسه فارسا مغواراً . وما صورة الفرس المتوثبة نشاطاً إلا جزءاً من صورة الفارس نفسه .

ولقد حميت الحمى تحمل شكنى	فرط وشاحى إذ غدوت لجامها (١)
فعلوت مرتبة على ذى هبة	حرج إلى أعلام من قناتها (٢)
حتى إذا ألفت يسداً فى كافر	وأجن عورات الثغور ظلامها (٣)

١ - الشكة : السلاح الفرط : الفرس المتقدمة السريعة

٢ - المرتب : المكان المرتفع الذى يقوم عليه الرقيب . المحبة : الغيرة

الحرج : الضيق جداً . القنم : النبار

٣ - الكافر : الل . وكفر : ستر

أسهل وانتصبت كجذع منيفة جرداء يحصر دونها جرامها (١)
وفتها طرد النعام وشله حتى إذا سخنت وخف عظامها (٢)
قلقت رحلتها وأسبل نحرها وابتل من زبد الحميم حمامها (٣)
قرقى وتلعن في العنان وتلتحي ورد الحمامة إذ أجد حمامها (٤)

ثم ينتقل ليبد بعد ذلك ليعرض علينا موقفا آخر من مواقف البطولة .
والبطل الحقيقي عندهم كما قلنا هو من تتمثل فيه صفات المروءة والبسالة والفداء
ونكران الذات . ولكن تحقيق هذه المعاني كلها لا يتم على الوجه السليم .
وفي المجتمع القبلي بالذات إلا إذا كان العمل البطولي معبرا عن إرادة الجماعة
ولما من طبيعة القيم التي يحددها نظام المجتمع القبلي الذي لم يكن يستطيع
الفرد فيه أن يعيش مستقلا بذاته ولذاته . فالفرد في المجتمع القبلي خلية حية في
بناء عضوي متكامل . ولا يمكن لهذه الخلية إذا انفصلت عن كيانها أن تعيش ،
كما لا يمكن للكيان القبلي أن يحتفظ بحياته وقوته وتماسكه إذا انفصلت خلاياها
الحية عنه . ومن ثم كانت القبيلة بمثابة المجتمع الصغير الذي يتساون كل أفراده
على الحفاظ عليه والإبقاء على تماسكه حتى يضمن الحياة وعلى الأخص في مواجهة
الطبيعة بكل ما فيها من قسوة وتحد وعنف .

وليبد هنا إذا كان يفخر بنفسه فهو يفخر بقومه . وإذا كان يفخر
بقومه فإنما يفخر بنفسه . وليس أدل على أن التضامن في الجماعة ضرورة

-
- (١) أسهل : أنى السهل المنيفة : المالية الطويلة الجرداء : القليلة السقف
الجرام : الذي يقطع ثمار النخل - رفعتها طرد النعام : كلفتها جرى النعام
(٢) الرحالة : شبه سرج يتخذ من جلود الأنعام . أسبل : أمطر . الحميم : العرق
(٣) الاعتناء . الاعتاد

تحتسبها طبيعة المجتمع نفسه من هذه الصورة التي يرضها علينا لبيد عندما يرى وفودا من القبائل قد تجتمع في دار من دور الملوك حيث تعقد المناظرات والندوات يستعرض فيها كل وفد ما لدى قومه من بطولات ، ويكون فيها كل وفد مستعدا للتصدي لأي هجوم أو نقد يرجه إليه من الوفود الأخرى . والبطولة في هذه المناظرات إنما تتمثل في قدرة كل وفد على الدفاع عن نفسه أمام عدوه ، وفي مدى براعته في مجادلة الخصم والانتصار عليه . ومن ثم كانت هذه الندوات أشبه ما تكون بالمعارك ، على أن القتال هنا قتال بالكلية لا بالسيف ، والمقارعة هنا بالحجة والبيضة لا بالرمح والنبال ؛ على أن مقارعة الحجة بالحجة بحاجة هي الأخرى إلى رجال أقوياء أشداء قادرين على المنازلة والمفاخرة . من أجل هذا جاء تصوير لبيد لهذه المناظرات تصويرا أقرب ما يكون إلى تصوير الحرب المادية التي يدخلها المحارب معداً بوسائل الدفاع وأدوات القتال . وهي كذلك نوع من المبارزة على الشرف يرجى فيها النصر وتخشى فيها الهزيمة . ومن لحقته الهزيمة في شرفه فقد لحقه العار إلى الأبد .

وكثيرة غرباؤها . المجبولة ترجى نوافلها ويخشى ذامها (١)
غلب تشذر بالدحول كأنها جن البدى روايسا أقدامها (٢)
أنكرت باطلها وبوت بحقها عندي ، ولم يفخر على كرامها (٣)

(١) كثيرة غرباؤها : رب دار كثرت غرباؤها . ترجى نوافلها : ترجى عطايها
يخشى ذامها : يخشى هيبتها

(٢) الغلب : الغلاظ الأهناق . والتشذر : التهديد . والدحول : الأحقاد

(٣) باء بكذا : أقر بكذا

وانظر إلى البيت الثانى من هذه الأبيات كيف صور رجال هذه الوفود فى تفاخرهم بهذه الصورة المادية حتى لكانهم يدخلون معركة حربية فهم غلاظ الاعناق يهدد بعضهم بعضا بالأحقاد والنارات . وهم ليسوا بشرا بل هم أشباه جن فى ثيابهم للعدو ، وبراعتهم فى الإطاحة بخصومهم . والشاعر يدخل هذه المعركة وانقا من نفسه قادرا كل القدرة على إبطال دهاوى هؤلاء الوفود وإقرار الحق لنفسه . ومن كان هذا شأنه فى أى معركة وتلك همته فلن يغلب وإن يهزم . وهكذا تنتهى أبيات هذا الموقف الجديد كما انتهت سابقتها بالنصر والغلبة وتحقيق السيادة والسيطرة التى هى أبرز الدلائل على قوة الصمود للحياة والنفوق على معاركها .

وإذا تركنا الموقف السابق إلى ما يليه فسندرى الشاعر يعود إلى إكرام الضيف من جديد ، ولكن بصورة أدق وأكثر دلالة على إبراز الفضل والتفاخر ببذل العون . فهام الجيران والأضياف والغرباء وذوو الحاجة من المساكين والضعفاء ، يأقون إلى داره حيث يحدون جفانا كثيرة ممتدة وملوءة بالمرق والثريد ، ومكحلة بقطع اللحم تقدم للفقراء إذا ما تقابلت الرياح وتناوحت واشتد البرق والصقيع ، ولقد أفاض الشاعر فى التعبير عن كرمه وسعة باعه فى البذل والإنفاق عندما جعل هذه الجفان لكثرة مرقها كأنها الأنهار تنفوس فيها الأيتام والمساكين ثم ينهلون من خيرها . ولا يفوتنا أن نشير كذلك إلى ما تتضمنه أبيات الكرم هذه من شهامة صاحبها الذى لا يدخر وسعا فى اختيار أكرم الذبائح وأنفسها ، لا ييخل بها بل يعتمد إليها دون غيرها فينحرها لأضيافه « فهذه الجزور التى يختارها أصحاب الميسر من دون سائر الإبل ليتراهنوا عليها يدعو هو بالقداح لنحرها للفقراء . وفى هذا ما فيه من شهامة تأبى على الفماح أن ينحر من الإبل ما يكسبه من

الميسر والقمار ، وإنما يدعو بالقداح ليسألها أى أب له يختار لينحصرها لأصدقائه
وضيفائه . وهو يفخر هنا بأن ما ينحصره إنما هو من حر ماله وليس من مال الغير .
كما أن الذى ينحصره من الإبل هى العاقر التى لا تلد لأنها أسمن من غيرها ، والمطفل
الذى معها ولدها لأنها أنفس من غيرها . وهكذا يدفئنا ليبد مرة أخرى إلى قصة
من قسم الشرف والسيادة عندما يعرض علينا صورة هذه الوفود الكثيرة التى
تودحهم على داره واجسده ما لا تحده من الخير والرخاء حتى لكأنهم حين نزلوا
بيته قد بولوا راديا خصيبا لا يمتنع عنه الرزق ولا ينقطع عنه الرخاء .

وجزور أيسار دعوت لحقها	منغلق مثشبه أجسامها (١)
أدعو بمن اعافر أو مطفل	بذلك لجيران الجميع لحامها (٢)
فالضيف والجار الجنيب كأنما	هبطا قبالة مخصبا أعضامها (٣)
تاوى إلى الأطناب كل وذية	مثل البليسة قالمص أهدامها (٤)
ويكلمون إذا الرياح تماوحت	خلجها تمدشوارعا أيتامها (٥)

وليس غريبا أن يكون ليبد وبيت ليبد ملجأ لليتامى والأرامل والسكك

-
- (١) جزور أيسار : جزور أصعاب الميسر . المغلق : سهام الميسر
(٢) العاقر : التى لا تلد . المطفل : التى معها ولدها
(٣) الجنيب : الغرب . قبالة : وإد مخصب من أودية اليمن . الهفيم : المطمئن
من الأرض .
(٤) الأطناب : جبال البيت . الرذية : الناقة الهزيلة السكيلة . البليسة : الناقة التى تهد
هل قبر صاحبها حتى تموت . القالمص : القصير . الأهدام : الأخلاق من الثياب
(٥) تماوحت : تقابلت . الخلع : جمع خلع وهو النهر الصغير

مكنينة ضعيفة ، ضيقة الحال ممزقة الثياب كأنها الناقة المزدانة السكينة أو
كأنها البلية وهي الناقة التي تشد إلى قبر صاحبها بعد موته وتظل هكذا حائرة عن
الكسب حتى تموت .

نقول ليس غريبا أن يأوى هؤلاء جميعا إلى بيت لبيد فهو المعروف في
الجاهلية بمروءته وكرمه وكثرة ما ينحر ويذبح لضيفه وهو الذي وصفه المفيرة
بن شعبة فيما يروى صاحب الاطاني بالآيات الآتية .

أرى الجرار يشهد شفرته
إذا هبت رياح أبي عقيل
أشم الأنف أصبدا طامريا
طويل الباع كالسيف الصقيل

وواضح من البيتين السابقين مدى شهرة لبيد في الكرم ، فقد ذكرنا
أنه كان قد أنكر في الجاهلية ألا تم صبا إلا أطعم (١) . من أجل ذلك دعا
المفيرة الناس أن يعينوا لبيدا بالنوق إذا هبت رياح الصبا حتى ينعم الوفاء
بنفسه .

وبعد أن يخلص لبيد من تصوير مواقفه هذه المعبودة والتي كلفت
من شخصية عربية أصيلة بكل ما فيها من معاني السيادة والشرف والنضال من
أجل تحقيق حياة أصلح ، محتملة للخطوب ، مضحية بما تستطيع ، نراه يخصص
للقسم الأخير من معلقته للفخر بقومه ، فيعدد لنا في هذا القسم مجموعة من
الفضائل التي إذا تقدمتها الواحدة وراء الأخرى فلن تراها تخرج في مجموعها
عن الصورة التي ألفناها للخلق العربي في الجاهلية ، الخاق القادر على مواجهة الحياة
بصلابة وعزم .

(١) راجع الأمانى ١٤ ص ٩٧ ، ٩٨

فالجاعة القوية هي من كان فيها من الرجال من يستطيع أن يتجشم
عظائم الأمور ، وأن يجمع الخصرم بالجدال ، ومن يحسن تقسيم الحقوق بين
أفراد القبيلة ، ومن يقدر إذا ما ضاع حق من هذه الحقوق أن يسترده
حتى لو احتاج الأمر إلى التضحية بحقوقه الخاصة ، ومن هو قادر على أن
يعين قومه على الكرم بما يضربه هو من مثل في التضحية والفداء . ومن كان
سماحا في طبعه وراغبا في كسب المعالي واغتنامها ، محافظا على تقاليد الأسرة
وقيمها التي يترارونها أبا عن جد ، متأبيا على الدنيايا . متعاشيا كل ما يلطخ
العرض ويدسه ، موفيا للأمانة ، ظافرا منها بأوفر حظ وأكبر نصيب .
ساعيا في الخير ، دافعا الأذى عن قومه ما استطاع ، فارسا مغوارا وحاما
حادلا ، كريما كالربيع ، عونا للجبار ، وغياثا للمحتاج ، وفيما للعشيرة ،
متفانيا في تضيقها والانتصار لها . ويكفي أن تقرأ آيات هذا القسم الأخير حتى
تتمثل على الفور صورة صادقة عن حياة العصر وقيمها . وليس من العسير على
القارئ بعد أن يجمع كل صفة إلى آخرتها في هذه الآيات الأخيرة أن
يلتقي فيها بتقاليد العصر السائدة ، وأن ينفذ منها خلال تضاعف العرف والعادة .
وأن تتجلى له رؤية صادقة لجوهر الحياة وحقيقتها . يقول لبيد :

لما إذا التقت المجامع لم يزل	مما لواز عظيمة جشامها (١)
ومقسم يعطى العشيرة حقها	ومغذمر لحقوقها هضامها (٢)
فضلاء وذو كرم يعين على الندى	سمح ، كسوف غائب ، غنامها (٣)

(١) رجل لواز الغصوم : يقرن بهم ليعمرهم

(٢) المغذمر والغذرة : التفضيل مع همزة ، والهمز : الكسر والظلم .

(٣) الندى : الجود والرفاقب : جمع رغبة وهي ما رغب فيه من الخصال الشريفة

من معشر سنت لهم آباؤهم
لا يطعمون ولا يبور فعالمهم
فانفع بما قسم للمليك فإنما
وإذا الأمانة قسمت في معشر
فبني لنا بيتا رفيعا سمكه
وهم الصعاة إذا العشرة أفضعت
وهم ربيع للجهـاور فيهم
وهم العشرة أن يبطله حاسد
ولكل قوم سنة وإمامها
إذ لا يميل مع الهوى أحلامها (١)
قسم الخلائق ينسبها علامها
أوفى بأرفر حفظنا قسامها
فما إليه كملها وغلامها
وهم قواربها وهم حكامها (٢)
والمرملات إذا تطاول طامها (٣)
أو أن يميل مع العدو لئامها (٤)

وإذا كان هذا القسم الأخير من المعلقة التي يفخر فيه لبيد بقومه قد ختم
المعلقة فهو لم يخرج عما سبقه من أقسام بل لقد التحم بها النحاما كاملا . فإذا
كانت الأقسام الأخرى قد كشفت عن علاقة الشاعر بالحياة في عصره . وعن
موقفه من هذه الحياة . وإذا كانت قد أبانت عن طبيعته الصراع بين قوتين
يتجادبان إنسان ذلك العصر ويتنازحانه وهما حب الحياة والخوف من الموت
فإن هذا القسم الأخير من المعلقة قد كشف بهذه الصفات التي حددها لروح
الجماعة ومثلها العليا عن الوسائل التي مكنت لإنسان هذا العصر من النمو عن
الواقع والتماعى عليه وعلى هذا الأساس ليس لدينا من شك في أن هذه
الآبيات قد استطاعت أن تكشف كما كشفت سابقاتها عن إحساس الشاعر

(١) لا يطعمون : لا تنسد غاباهم ولا تندنس أعراضهم .

(٢) أفضعت . أصيبت بأمر فطبع

(٣) المرملات من نفدت أزوادهم تطاول عابها . لسوء حالها لها

(٤) أن يبطله حاسد . كراهية أن يبطله حاسد بعضهم عن نصر بعض

بعصره . كما أنها تؤكد أن ما يعتقده الشاعر أو يتصوره من طبيعة ومصير إنسان العصر إنما ينبع من صلته المباشرة بالحياة . وإذا كنا نزعّم أن في هذه الأبيات وفيما سبقها إحساساً من الشاعر بعصره فإنما نغنى بذلك أن الشاعر استطاع أن يعبر عن أشد المشاعر الإنسانية فاعلية في زمنه وأكثرها شيوعاً وذيوها بين معاصرة، وأعمقها تأثيراً في أفكار الناس .

ونحن حين نزعّم أن أبيات هذه القصيدة على الرغم من تعدد أغراضها وتنوع فقراتها وخروجها من وصف الاطلال إلى الناقاة إلى الفخر بالنفس والقبيلة قد استطاعت أن تحقق الإحساس بالعصر في كل بيت من أبياتها فإنما نغنى بذلك أن في القصيدة بصورها وكلماتها وموسيقاها وأنغامها انعكاساً لكثير من روح العصر السائدة وأخلاقه وقيمه . كما أن فيها ، وهذا هو المهم ، إدراكاً من الشاعر للإنسانية من خلال عصره أو تحت حجاب عصره . وكل قصيدة تفنقّر إلى الإحساس بالعصر فهي قصيدة مفتقرة إلى الفهم الصحيح للحياة الإنسانية في ذلك العصر .

على أن هذا الإحساس بالعصر لن يكون له قيمة حقيقية إلا إذا استطاع أن ينبع من تسيج الكلمات وصورها ورموزها ومشاعرها ، ومن قوة التوازن بين الفكر والإحساس ، بين العاطفة والصورة ، بين حركة القصيدة المادية والمعنوية ، بين الانفعال والصوت . كما أن قيمة الإحساس بالعصر لن تتحقق عن طريق شعر يهطيك أو صافياً للعصر من الخارج ، فإن مثل هذه الأوصاف الخارجية لا تلبث أن تتجرد مفضوحة على التو تحت نظر أي خبير بالنسيج الشعري .

ولكن ما شأن هذا كله ووحدة القصيدة التي بدأنا الحديث عنها ؟ وما علاقة الإحساس بالعصر وإدراك الحياة الإنسانية من ورائه وموضوع الوحدة التي نبحث عنها في القصيدة القديمة ؟ نعم إننا نك حلاقة وثيقة وإيجابية بين الإحساس بالعصر وبين الوحدة المعنوية التي حددها لنا كولردج والتي أبطن عنها النقد الحديث . ذلك إذا أمكننا أن ندرك بأن استشفاف الفنان للروح الانسانية من تحت حجاب العصر الذي يعيش فيه معناه أن الفنان استطاع بمكانه وقدراته أن يفتي إلى نوع من الإدراك والمعرفة الحديثة لاعمق العواطف الإنسانية المنتشرة والسائدة في عصره . هذا إذا استطاع الفنان أن يحقق ذلك الإدراك وتلك المعرفة عن طريق التوازن الذي حدثناك عنه بين عناصر فنه المختلفة بحيث إذا وضع العمل الفني كله تحت نظر خبير في النصيح الشعرى أمكنه أن يحكم بأن المعنى الفني أماه ليس مبنى فكريا خالصاً ، وليس شكلا مستعارا لم يحسن الشاعر تمشله ، وليس عاطفة مجتلية ، وليست رموزاً مصطنعة أو مجازات مفنوعة .

وإذا أرجعنا النظر مرة أخرى إلى معالمة لبيد التي انتهينا من تحليل أبياتها ومقطلعاتها فإننا نستطيع أن نجد فيها تلك الوحدة الشعرية التي تمثل روح العصر بعامة والتي تكشف في صدق عن إدراك لبيد وقصوده الصحيح لموقف الإنسان ومصيره في عصر كان فيه الصراع بين الإنسان والطبيعة ذات الوجه العباس العتيد هو المصدر الحقيقي لفكر العصر وسلوكه ونظامه الاجتماعي وطبيعة العلاقات بين أفرادها، والباعث الأول لأحد العواطف وأقواها أثرأ في نفوس الناس .

ولكن هذه الوحدة الشعرية التي تمثل وحدة الصراع بين العربي الجاهلي وبين الحياة من حوله هي سمة للشعر الجاهلي كله على نحو ما ابتسا في مقدمة هذا

الفصل . فأنت قادر على أن تحققها في أغراض الشعر المختلفة من غزل ووصف وفخر وهجاء وحاسة وغيرها . كما أنك قادر على أن تستجليمها في غير معلقة لبيد . فهي متحققة عند أم محمد القيس وطرفة وذهير والناطقة وعمرو بن كلثوم والحارث بن حلزة وغير هؤلاء من شعراء . ولكن هل تحقق مثل هذه الوحدة في معلقة لبيد معناه تحقق الوحدة العضوية في قصيدته ! وهل تصور لبيد الموقف الإنسان الحقيقي ومصيره في مواجهة الحياة في عصره كاف لتحقيق الوحدة العضوية في القصيدة ؟ لو صح هذا لكان الشعر الجاهلي كله محققا للوحدة العضوية . وهذا ما لا نستطيع أن نذهب إليه ذلك لأننا مع إيماننا بما في الشعر الجاهلي من قدرة على التصوير والرمز والإيحاء وبما فيه من نماذج حية وفريدة في الفن الشعري فإننا لا نستطيع أن نذهب إلى أنه قد استطاع في جملته أن يحقق وحدة القصيدة العضوية بالمعنى الحديث للكلمة، إلا في بعض قصائد وقطاعات استطاعت أن تحقق هذه الوحدة بفضل قوة الخيال عند أصحابها، وبفضل استجابة الشاعر لتجربة شعورية مركزة ومحددة . وبفضل قدرة الشاعر على إخضاع جميع عناصره لهذه التجربة الشعورية الواحدة .

ونشهد لقد استطاعت معلقة لبيد أن تحقق هذه الوحدة العضوية على رغم طول القصيدة وتعدد أقسامها وانتقالها من غرض إلى غرض . فقد تمكنت بصيرة لبيد وقدرته على النفاذ إلى ماتحت حجاب عصره أن يعكس لنا صورة هذا الصراع بين الإنسان والحياة . وأن ينفذ من خلاله إلى إبراز صورة متكاملة تعارفت فيها سائر الأجزاء وهيمن فيها الإحساس الموجد . ولم يكن تحقيق هذه الوحدة في معلقته راجعا إلى حسن التلخيص من غرض إلى غرض، أو إلى تنظيم أجزاء القصيدة وحسن ترتيبها أو تقاسمها .

المنطق الذي تجده بين مقطوعاتها « وإنما الذي ساعد على تحقيق هذه الوحدة قدرة القصيدة على نقل إحساس واحد مهيمن عن طريق صورها وكلماتها وخصائص أسلوبها ، ذلك الأسلوب التركيبي الذي يؤلف بين المتباعدات والمختلفات ، والذي ينشأ من الصراع بين ماهو منطقي وبين ماهو غير منطقي ، بين اللاوعي الفردي واللاوعي الجماعي ، بحيث يصبح من السهل على من يقرأ القصيدة قراءة واعية مستنبطاً كل ما فيها من دلالات رمزية وغير رمزية أن يكشف في تحليله عن النزعة الغالبة فيها والتي تسودها مقطعات وأبياتا على نحو ما حاولنا من دراستنا لها .

ولسنا نغالي إذا قلنا إنه كان في مقدور أكثر من شاعر غير ليبيد من شعراء الجماهيرية أن يحقق هذه الوحدة . فقد استطاعت معلقة طرفة أن تحقق الكثير من سيطرة عاطفة واحدة غلبت على القصيدة كلها ، فقد كان لطرفة في معاملته موقف موحد من الوجود استطاعنا أن نستشفه من فلسفته . كما أن فيها محاولة رائدة في تحقيق التوازن بين مشاعر الفرد ومشاعر الجماعة . فمع اعتناق طرفة لمذهب في الحياة تتمثل فيه النظرة الواقعية للوجود ، لم ينس أبداً إحساسه بالجماعة وواجباته نحوها . وهو بالرغم من حاجاته النفسية الملحة ، ورغبته في الاستجابة لها ، والتعبير عنها فهو لم ينفصل لحظة عن قومه . بل هو دائماً شاعر بأنه لم يخلق لنفسه بقدر ما خالق لجماعته وقومه . فالشاعر الذي يقول :

وأن أشهد الذات هل أنت غلدي	ألا أيهذا الزاجري أحضر الوغي
قد غنى أبادرها بما ملكك يدي	فإن كنت لا تستطيع دفع منيتي
	والذي يقول :

وما زال تشراني الخور ولذتي
إلى أن تعاشتنى العشرة كلها
ويبعى وإفراق طريقي ومندي
وأفردت إفراد البعير المعبد
هو نفسه الذى يقول :

إذا القوم قالوا من فتى خلت أنى
ولست بحلال النلال عسافة
عذيت فلم أكسل ولم أتبلد
ولكن متى يسترفد القوم أرفد
وإن تبغى فى حلقة القوم تلقى
متى تأتنى أصبحك كأسا روية
وإن يلتق الحى الجميع نلاقنى
وما أظن أن هناك بيتا من الشعر الجاهلى استطاع أن يصور قوة إحساس الفرد
بالجماعة مثل هذا البيت الذى يقول فيه طرفة :

إذا القوم قالوا من فتى خلت أنى
عذيت فلم أكسل ولم أتبلد
فاحساسه بواجبه جعله يشعر بأنه لا بد أن يجيب قومه حتى لو لم يدعه القوم،
فإن أية دعوة وإن لم توجه إلى فرد بعينه إنما هى دعوة موجهة إليه ، وإلى كل
من ينتمى إلى هذا الكائن العضوى الذى هو القبيلة . وأية إشارة إلى السمل أو
القضاء ، وإن لم توجه إليه ، فهى له .

هذا وفى قصيدة طرفة بالإضافة إلى هذا النازج الحى المشير بين الشهور
بالبذات والشهور بالجماعة ، وبين الصراع النفسى الذى ولده اتهام طرفة بالمروق
والخروج عن القبيلة ، ومحاولة الدفاع عن نفسه تجدد مرتفد إنسان يحاول أن
يلائم لابن حاجة قومه وحاجة نفسه فحسب بل بين تحقيق أهدافه وبين
حياة يهددها الموت وفى كل لحظة . ولقد انتهى إلى نوع من المصالحة مع الحياة

جعلته يحبها بكل متناقضاتها ، و يروى ظمأه من مآذاتها ما استطاع مع المحافظة على القيم الانسانية والمثل الاخلاقية التي تجعل من الحياة معنى .

نعم . قد كان من الممكن لمعلقة طريقة أن تحقق هذا النمو والداخل المتدرج الذي يصل إلى نقطة التجمع الأخيرة . وكان من الممكن أن تتضافر جميع أجزائها وأن تتجه رؤاها الصغيرة لتصب في النهر الكبير ، وأن تأخذ كل أجزائها بأذرع بعضها، ذلك لو أننا حذفنا وصف الناقة الذي لم يكن فيه من التصوير الإيحائي أو الرمزي ما يحقق الهدف الذي تسعى إلى تحقيقه القصيدة مجتمعة .

ولو صح ما ذكره الدكتور طه حسين وهو يصدد تحليله لمعلقة طرفة من أن وصف الناقة مدسوس على القصيدة دسا ، وأن ألفاظ هذا القسم من المعلقة غريبة ونادرة تكاد ألا توجد في سائر القصيدة^(١) وأن لغة الشاعر تسهل وتلين دون أن تفقد جوالتها ومثانتها إذا تجاوزت الناقة إلى غيرها . لو صح ما ذهب إليه الدكتور طه حسين لكان من الممكن أن يكون للقصيدة شأن آخر ، ولأمكنها أن تحقق ما حققت قصيدة لبسب من التوازن بين أجزائها المختلفة على الرغم مما قد توحي به في الظاهر من عدم الانسجام عندما نرى الشاعر يفتول ثم يصف ثم يفتخر .

وإذا كان التدقيق الفاحص والنظر المتأن للقصيدة لبسب قد أثبت أن موادها المتناثرة في الظاهر قد استطاعت أن تبلغ في النهاية درجة من التوازن

(١) حديث الأرباء - ١ - ص ٥٨

وأن يتم فيها وحدة مغزى، وموقف، ورؤية واحدة الوجود، وإذا كانت
 معلقة طرفة قد أوشكت أن تحقق مثل هذا إذا حذفنا منها الثلاثين بيتا التى
 وصف بها الناقة واحفظنا بالثلاثة والستين بيتا التى تلت وصف الناقة والتى
 تمثل الجوهر الحقيقية للصيدة. وإذا كما قد ظفرا بعد التدقيق الفاحص
 لاثنتين الملتصقتين بنواة الوحدة العضوية وإمكانية وجودها فى الشعر الجاهلى،
 فليس معنى هذا أننا قادرون على أن نظفر بها فى سائر المقامات أو فى غير
 المقامات. فما نظن أن معلقة امرئ القيس بقادرة على تحقيق
 هذا التوازن بين المواد المتنافرة المتصارعة التى اشتملت عليها. فعلى الرغم من
 أن أجزاء معلقة امرئ القيس قادرة فى مجموعها على التعبير عن العصر وقيمه
 ومفاهيمه. وعلى الرغم من أنها تصور إحساس الشاعر بما تنطوى عليه الحياة
 فى عصره من حدة الصراع التى تحدثنا عنها سابقا فليس بين أجزاء هذا التفاعل
 والنماذج الذى ينتهى إلى سيطرة عاطفة واحدة سائدة. ويرجع السبب فى
 فقدان معلقة امرئ القيس للنمو العضوى أنها اعتبرت فى تشبياتها على
 التصوير المنظور أو على التقاط صور متتابعة لا يضمها خيط واحد ولا يرتبط
 بعضها ببعض. وكان من نتيجة ذلك أن فقد التصوير فى المعلقة هذا البعد
 الثانى الذى التمسناه عند لبيد، والذى كان العامل الرئيسى فى اكتشاف هذه
 العلاقة بين أقسام القصيدة المخالفة.

فأوصاف المرأة فى معلقة امرئ القيس أوصاف حسية خارجية فى جملتها
 على الرغم مما تحمله فى طياتها من صورة البطولة التى هى مظهر من مظاهر
 الحياة عندهم. وكذلك أوصاف الليل والخيل ووصف الغيث فى نهاية المعلقة،
 تستطيع أن تجد فى مجموع هذه الأوصاف صورة صادقة عن الحياة، واسكن

ليس فيها هذه القوى الإيحائية التي تتجاوز التجسيد والتشخيص للمرئيات إلى الإيحاء والرمز .

عد إلى وصف الفيت في معلقة إمرىء القيس فستجد عند متابعه أنه قد بلغ غاية في تجسيد المرئيات ، وأن كل صورة فيه قد استطاعت أن تحقق المسارة في الملازمة بين المشبه والمشبه به . وأن توقفنا أمام لحظة حية من لحظات الفيت أو أمام لقطة صادقة عن مظهر من مظاهره . ولكننا كلها لقطات قادرة على تحقيق وصف صادق للفيت ، حتى إذا حاولنا التعمق إلى ما وراء هذا الوصف من موقف عاطفي عام يريد الشاعر أن يخاطمه على الظاهرة الطبيعية التي يصورها لم نستطع أن نطفر بشيء يقول :

فأضحى يسح الماء حول كثيفة	يكب على الأذقان دوح الكنهل (١)
ومر على القنان من نقياته	فأنزل منه المصم من كل منزل (٢)
وتباه لم يترك بها جندع نخلة	ولا أطما إلا مشيدا بجندل (٣)
كان مبيرا في عرائن وبهله	كبير أناس في بجاد منزل (٤)
كان ذرى رأس المجير غدوة	من السيل والثشاء لكه فخل (٥)

■ - كثيفة : موضع : كب يكب والإكباب خروج الشيء على وجهه .

الكنهل : شجر ضخمة

٢ - القنان : اسم جبل لبنى أسد . الذبيان : ما يطاير من الطير

المصم : الأوعال التي في يديها يياض

٣ - تباه : قرية . الأمام : القصر ٤ - تبع : جبل بعينه . والمرين

الأنف . البجاد : كساء مخطط والتزمل : التلذيف بالكثياب

■ - القدوة : أهل الهمة . والمجير : أكمة بعينها .

الثشاء : ما جاء به السبل من الحشيش والشجر .

وَألقى بصحراء الغبيط بماءه
نزل إلى ياني ذي العياب المحمل (١)
هكأن مكاي الجمواء غدية
صبحن سلافا من وحيق مفلفل (٢)
كأن السباع فيه فسرق عفية
بأرجائه القصوى أنايش هنصل (٣)

هذه القطعة الفنية بالتشبيهات مثال من الأمثلة الواضحة على تصوير المرئيات وتجسيدها في مهارة ، وهي كذلك مثال على دقة التصوير الحسي وبراعته : ولكنها للأسف لا تذهب في جملتها إلى غاية أبعد من مجرد الظفر بهذه المهارة في التصوير الحسي للمنظور .

فقد كان الغيث من الشدة والعنف بحيث استطاع أن يكتسح لتدفقه وقوته كل ما في طريقة ، وأن يقتلع أشجار الكنهيل اقتلافاً ، ويلقيها على أذقانها فتخسر صريخة . ولقد تطاير وتماثر رشاش هذا الغيث فوق الجبال فأفرغ الأوعال حتى انطلقت تجري باحثة عن مكان يحميها من المطر . وهذه نياه أم يترك بها الغيث جذع نخلة ولا بيتاً إلا أتى عليه وحطمه . وإذا نظرت إلى آثار هذا الغيث فستجد ثميراً بعد أن سالت عليه مياه الأمطار قد غدا في هيئة أشبه بسيد القوم الذي يجلس وقد تلف بكساء مخطط . وواضح من الصورة أن ما تركه الغيث عند انحداره على الجبل من خطوط طويلة أشبه بالثوب المخطط الذي يرديه شيخ القبيلة حين يجلس إليها . ولقد أحاط السيل بالجبل من كل

١ - شبه نزول الغيث بنزول التاجر القادم من اليمن حين يلقى بضاعته وينثر نياه الخفيفة أمام الناس .

٢ - المكاي : ضرب من الطير . الجواء : الوادي . السلاف : أجود الخمر وهو ما يصبر من العنب . لالافل : الذي ألقى فيه اللافل .

٣ - أنايش هنصل : أصول البصل البري .

- ١٩٩ -

جانب حتى بدت قبة هذا الجبل أشبه بفلكة المغزل . ثم انظر بعد ذلك إلى صفحة الصحراء بعد سقوط المطر كيف ابست ثيابا أخرى جديدة ، فأزدهرت وربت وعلا فيها النبات من كل لون ، وهذا المكان أشبه ما يكون برقعة من الأرض قد نشر عليها التاجر اليماني بضاعته المعتملة على ألوان مختلفة من الثياب . منها الأحمر والأخضر والأصفر . وإذا كان الغيث قد ترك هذا الأثر في الأرض فقد بعث حياة من نوع آخر في الطيور التي أضحت وكسائها قد شربت قدراً كبيراً من أجود الحبوب وأعتقها فأنطلقت ألسنتها بالصياح والتفريد ، وراحته تهدو ثملة من حدة الشراب وقوته . وفي الصورة ذكاء وقسرة على بعث هذا الأثر الحى المثير في جوقة من الطيور العازفة المفردة والمتكشيه بمدان صفائها الجمور وأمنت ثورة العاصفة وجنونها . ولكن للغيث إلى جانب هذه الآثار الجميلة التي تركها آثاراً أخرى أليمة ، فقد غرقت السباح في سيول هذا المطر وتلطخت بالعطين والكدر فبدت وهي على هذه الحال أشبه بأصول البصل البرى حين تنزعة من الأرض ملطخا بالعطين والماء والكدر .

هذه هي جملة الأوصاف التي اشتملت عليها تلك المقطوعة الأخيرة من معلقة امرئ القيس سوف تبهرك فيها الصور الجزئية المستقلة بما فيها من دقة ومهارة وبراعة . وبما اشتملت عليه آخر الأمر من إعطاء صورة واقعية عن الصحراء عقب ثورة من ثورات الطبيعة القاسية . ولكنك على الرغم من ذلك سوف تجد صعوبة كبيرة في الكشف عن علاقة بين جنون العاصفة وما أثاره من فزع وما خلفه من تخريب وتدمير ، وبين صورة الجبل الذي ظهر بعد السيل برجل القبيلة أو سيدها الذي يحلس في ثيابه المخططة ، أو بين هذه الصورة وصورة الجبل وقد

أحاطت به المياه من كل جانب فظلمت قته أشبه بفلكة المغزل . أو بين هذا كله وبين صورة الأرض وقد لونها الغيث بألوان حية بديعة بما أبدته فيها من نباتات مختلفة الألوان ؛ ثم صورة الطير التي سكرت فذشطت فغنت، ثم في النهاية صورة السباع التي أغرقها السيل فهي كأنها يش المنصل .

نعم، إنه من الصعب أن نجد في هذه الصور ما وجدناه في الصور التي شاهدناها عند لبيد وهو يصف ناقته بالبقرة المسبوعة أو بالإنسان الوحشية . كما أنه من الصعب كذلك أن نظفر بالملاقة الحية لنتى تربط بين هذا الجزء الأخير من معلقة امرئ القيس وبين الأجزاء الأخرى السابقة عايه

ونستطيع بعد هذا العرض الذى تناولنا فيه موقف الشعر الجاهلى بعامة وما يتضمنه من وحدة تمثل صراع الإنسان فى مواجهة طبيعة من لون خاص ، والذى حددنا فيه قدرة هذا الشعر على الإحساس بالعصر والكشف عن روح الإنسان المخفية وراء حجاب العصر ، والذى عرضنا فيه الصورة فى الشعر الجاهلى ومدى قدرتها على تحقيق الوحدة العضوية فى القصيدة نجد لوأما علينا أن نجعل ما انتهى إليه بحثنا فى النتائج الآتية :

أولاً : إن الشعر الجاهلى شعر قادر بصوره وكتابه وموسيقاه على أن يعبر عن أفوه المشاهر وأحدها فى زمنه . وأن أبيات هذا الشعر لم تفقر لحظة إلى الإحساس بالعصر، وبالتالي إلى الفهم الصحيح للحياة الإنسانية بكل خباياها وبضائتها وأفكارها وملاعها الخاصة والعامة .

ثانياً : يلتقى اللاوعى الفردى باللاوعى الجماعى فى الشعر الجاهلى التقاء

حيا مشيرا بحيث يكاد هذا التماذج بين الفرد والجماعة أن يكون السمة العامة والسائدة في كل مالدنيا من إنتاج لشعراء هذه الحقبة ، ومادنا قد التقينا في هذا الشعر باللاوعي « سواء أكان فرديا أم جماعيا ، فقد التقينا بالشعر الذي يمتلك القوى الإيحائية التي لا تقف في فهمها عند حدود المعنى الظاهري، والتي تحتاج إلى تتبع الصور وتلبس الأبعاد الأخرى التي تنطوي وراء القصيدة بكل أجزائها ومقطعاتها .

ثالثا : لا نستطيع أن نذهب إلى مذهب إليه بعض النقاد المحدثين من أمثال الدكتور غنيمى هلال والدكتور محمد مصطفى بدوي (١) في اتهام الشعر الجاهلي بالعدم الوحدة العضوية فيه . فإن الدراسة التحليلية العميقة لهذا الشعر تكشف عن إمكان تحقيق الوحدة العضوية بمعناها الحديث ، وذلك على النحو الذي حاولناه في قصيدة لبيد . ولا يجوز لأى ناقد أن يلقى حكما عاما كهذا قبل استقصاء لقصائد الشعر الجاهلي بعامة وقبل دراستها دراسة تحليلية لا تقف عند الشكل الظاهري، بل تعتمد إلى الأبعاد الأخرى التي قد يتضمنها النص الشعري الذي أمامه . وليس معنى هذا أن الوحدة العضوية متحققة في جميع القصائد والمقطوعات . لأنها على النقيض قد لا تتحقق إلا في القليل منها، واسكن تعميم حكم على النحو الذي رأيناه عند بعض النقاد المحدثين لانزاه متفقا مع الواقع ولا متمشيا مع المنهج العلمي السليم . فنحن نؤمن بأن اسكل أثر في وضعه الخاص به الذي يحتاج من الناقد أن يتبعه في أمانة

١ - راجع « المدخل إلى النقد الأدبي الحديث » ص ١١١ وما بعدها .

٢ - راجع « دراسات في الشعر والمسرح » ص ١ وما بعدها .

وفحص دقيق ، دارسا الصور وعمادولا الكشف عن مدى التوازن الذى يكون بين المتباعدات والمتناقضات فيها ، بين المطلق وغير المطلق ، بين الإيحاءات منها والتقريرى ، ثم يسأل الناقد نفسه هل استطاعت مواد القصيدة التى قد تبدو متنافرة متصارعة للوهلة الأولى أن تحقق درجة التوازن المطلوبة التى أمارتها هذه المواد المتجاذبة المتصارعة ، عندئذ يكون من حق الناقد أن ينتمى إلى حكم . أما التعميم فمسألة تتناهى مع ما ينبغي علينا إزاء النص الشعري وحراسته في أمانة .

رابعا : فى الشعر الجاهلى نوعان من الصور : نوع غايته التصوير للمرئيات والمسموعات ولا يتجاوز هذه الغاية إلى ما هو أبعد منها ، وفى هذا النوع براعة ومهارة وصدق وذلك لاعتماده على الصور الحسية التى هى أساس التصوير فى الشعر . بعبارة ، فالصور الحسية أقوى من غير شك فى الدلالة على المعنى والإحساس به من الصور البرهانية العقلية التى تهدف إلى الإقناع مثل قول أبى تمام :

لا تتركى عطل الكريم من الغنى فالسيل حرب للمكان العالى

أو مثل قوله:

إن الهلال إذا رأيت نموه أيقنت أن سيهير بدرا كاملا

والصور الحسية أعمق كذلك وأبلغ فى نقل التأثير المنشود من الصور الذهنية التى لا تلتصق عناصرها من الواقع الحسى الملموس ، ويمكنك أن تدرك الفرق بين الصورة الذهنية والصورة الحسية إذا نظرت إلى قول النابغة :

فإنك كالليل الذى هو مدركى وإن خلت أن المتناهى هنك واسع
أول قوله :

فإنك شمس والملوك كواكب إذا طلعت لم يبد منها كوكب
ثم نظرت إلى بيت بشار بن برد الذى يقول فيه

كأن مشار النقع فوق رؤسنا وأسيافنا ليل تهاوى كواكبه

فبينما ترى التشبيه في أبيات النابغة مستمدا من الواقع المحسوس بكل ما فيه من قرابة وألفة تراه عند بشار يذهب بعيداً عن الواقع حين يضور المعركة بما فيها من غبار يتكاثف وأسياف تلوح بالليل الذى تهاوى كواكبه وهذا الليل الذى تهاوى كواكبه شيء يمكن تخيله، ولكنه ليس بالشئ الحسى القريب المألوف الذى نعاينه كل يوم ، والذى يكون له من أجل ذلك تأثيره اللاشد في نفوسنا . أما أبيات النابغة فتلمس صورها من الحياة . مثل هذا التصوير الحسى هو الشئ الغالب على القصيدة في الشعر الجاهلى . ومن أجل هذا استطاع أن يبلغ مكانة عالية في التشخيص والتجسيد . وأمكنه أن يكون أكثر من غيره قدرة على نقل الإحساس . وعلى الرغم من أن كل تجربة شعورية إنما تعتمد أساساً على هذا النوع من الصور الحسية ، وعلى الرغم من أن وظيفة الصور في القصيدة هي التمثيل الحسى للتجربة ، فإن أمثال هذه الصور الحسية لا يمكن أن تؤدي وظيفتها كاملة إذا كانت غاية في ذاتها . بل ينبغي للصورة الواحدة أن تحمل نفس الإحساس الذى تحمله الصورة الأخرى ، وأن تؤدي نفس الوظيفة التى تؤديها وأن تكون بمثابة خلية حية تعيش بين مجموعة من الخلايا الحية في كيان عضوي واحد . من أجل ذلك قال كولردج :

« إن الصور وحدها مهما بلغ جمالها » ومنها كانت مطابقة لواقع ، ومنها عبر عنها الشاعر بدقة ليست هي الشيء الذي يمين الشاعر الصادق . وإنما تصبح الصور معيارا للمبقرية الأصلية حين تشكلها عاطفة سائدة أو مجموعة من الأفكار والصور المترابطة أثارها عاطفة سائدة . أو حينما تتحول فيها الكثرة إلى الوحدة والتتالي إلى لحظة واحدة . أو أخيرا حينما يضاف عليها الشاعر من روحه حياة إنسانية وفكرية^(١) .

ومعنى هذا أن الصورة لا تستطيع أن تقوم بإجها على الوجه الأكمل في القصيدة الحية مجرد أنها أصابت وصفا عابثا عكسا . أو لأنها عثرت على التفسير الدقيق ، أو لأنها استوت على مستكشفات بصرية حادة . أو لأنها جمعت فيها بينا صورا من المرميات أو المشاهدات الواضحة . صحيح أننا لا نشك في أن القدرة على خلق صور واضحة بصرية ، وأن الدقة في تقديم ما يلاحظه الشاعر من تفصيلات وجوهرات تقديمها عسوسا من أهم ما يعنى به الشاعر والشاعر على السواء . غير أن هذا كله لن يكون ذا قيمة حقيقية إلا إذا كان محتويا على نطاق من الإيحاءات الضمنية التي تجمع بين النسيج الشعري كله . إن جهد الشاعر في جمعه للتفاصيل وفي التمثيل الحسي للتجربة عن طريق الصورة ، وفي دقة ملاحظاته ، يذهب سدى إذا افتقدت صورته للنسيج العاطفي المعنوي ، أو على الأقل إذا لم يتحقق فيها بينها التوازن بين الفكر والعاطفة . أو ما يسمى بالمعادل العاطفي للفكر .

وإذا لم يتحقق هذا المعادل العاطفي للفكر فإن الذي يبقى لدينا هو حركة مادية صرفة . وألفاظ كاذبة . وكلمات لا تنبع من الإحساس ، وبجاذات

مصطنعة لا تلبث جميعها أن تنتهي إلى مبنى مستعار لم يمكن الشاعر تمثيله من أجل ذلك يقول ماثيو آراولد :

« إن الذى يتم تصويره في إبهام ويتم عرضه في تفكك ، هو عرض عام غير محكم ، واه بدلا من أن يكون خاصا محكما ثابت الأركان » (١) .

يتضح من كل ما سبق أن الصورة الحسية ليست عيبا في ذاتها بل هي أساس هام في التمثيل الحسى للتجربة ، وإنما العيب أن تصبح الصورة الحسية في القصيدة طالما قائما بذاته . والعيب أن تقتصر الصور الحسية في القصيدة قناتر أضيقنا ، وأن يلتصق بعضها ببعض التصاقا مفتعلا يعتمد إلى الزخرفة والنقش أكثر مما يعتمد إلى تكوين كيانات عضوية ملتحم الأجزاء .

وفي المثال الذى يصور وصف الغيث في معلقة امرئ القيس والذى تعرضنا له بالشرح والتحليل صور حسية رائعة فيها جميعا قوة الملاحظة والقدرة على استكشاف المراتب والمهارة في التشبيه ثم فيها جميعا لقطات حية ومثيرة لظاهرة طبيعية كان يشاهدها الشاعر الجاهلى ويحسها ، ولكنها جميعها مجرد وصف صائب محكم من الخارج ليس فيه هذا البعد الثالث الذى يخلفه الشاعر على الكل ، والذى لا تكون فيه الظاهرة الطبيعية موضوعا خارجيا . بل موضوعا وذاتا اندمجنا معا حتى يصبح تصوير الظاهرة الطبيعية رمزا لروية الشاعر النفسية والعاطفية . وهذا هو ما عجزت عنه أبيات امرئ القيس في وصف الغيث .

وخلاصة القول أن في الشعر الجاهلى وفي القصيدة العربية القديمة ألياتنا

مستقلة وصوراً جزئية مقصودة لذاتها . ومن ثم ظهر لدينا ما كان يسمى البيت القصيد حيث ينفرد بيت واحد بصورة رائعة أو بحكمة مرسلية . وكان يمكن لهذا البيت الواحد أن يلتحم بأبيات القصيدة الأخرى لولا أن ظروف الشاعر العربي القديم المتصلة بنوع الحياة التي كان يحياها ، تلك الحياة غير المستقرة كما أوضحنا ، ثم عدم توافر أدوات الكتابة والتدوين . الأمر الذي جعل أشعار هؤلاء القصيدة لا يقرأها الناس ولكن ليسمعها القوم . فقد كان الشاعر أشبه بالخطيب بحاجة إلى أن يستخدم من وسائل التعبير ما يساعده على الإيجاز والتركيز وتضمن كل ما لديه من فكرة أو إحساس أو نظرة إلى الوجود في بيت واحد أو جملة أبيات محدودة . والذي هذا شأنه بحاجة إلى الأسلوب الخطائي والدرامي الذي يعنى بحرس الكلمات وعلاقاتها الصوتية المثيرة ، والذي يهتم أيضاً بجذب سماع الجماهير ، وخصوصاً في المواقف التي يتحدث فيها الشاعر عن مشا كل القبيلة والذود عن مصالحها أو الدفاع عن وجهة نظر خاصة به تحتاج إلى الإقناع . فإذا أضفنا إلى هذا كله حقيقة أخرى وهى أن القصيدة العربية القديمة كانت هى الفن الأدبى الوحيد تقريباً والذي كان عليه أن يتحمل عبء التعبير عن كل نواحي النشاط الفكرى والاجتماعى والسياسى والفنى عند العرب القدماء . وأن القصيدة العربية كانت السجل الوحيد الذى يقع على كاهله تسجيل كل هذه النواحي من النشاط الإنسانى . إذا أخذنا هذا كله فى اعتبارنا أمكننا أن ندرك السبب الذى من أجله اتجهت للقصيدة العربية فى بنيتها وتصويرها هذا الاتجاه الذى كانت تستقل فيه جملة أيسات عن الأخرى .

على أننا لا نستطيع ، إضافة للحقيقة والتاريخ ، أن نزعم أن الشعر القديم كان كله شعراً تقليدياً يعتمد على الصور الجزئية المفردة أو القائمة بذاتها

والتي يكتفى فيها الناقد بمجرد القراءة العقلية التي لا تتجاوز المدلول الحرفي للكلمات. فهذا الحكم في الحقيقة لا يستند إلى دراسة شاملة ولا إلى استقصاء. فإلى جانب هذا النوع من الصور التقريرية يتحقق في القصيدة القديمة التصوير الإيحائي الذي تكون فيه علاقة الصورة الشعرية الواحدة ببقية الصور علاقة حية على نحو ما رأينا في معلقة أبيد، وفي معلقة طرفة، وفي كثير من مقطعات الخنساء. وليس لدينا أدنى شك في أن الشكل المصنوع متحقق في هذه الأمثلة التي ذكرناها وفي غيرها. انظر إلى أبيات سلمى بن ربيعة التي يقول فيها :

إن شواء ونشوة	وخيب البازل الأمون (١)
يحشمها المرء في الهوى	مسافة الغائط البطون (٢)
والبيض يرفلن كالدمى	في الریط والمذهب المصون (٣)
والبكز والخف من آمنة	وشرع الزهر الحنون (٤)
من لذة العيش، والفقى	للدهر، والدهر ذو فنون
والدهر كاليسر، والغنى	كالعدم، والحى للمنون
أهلكن طها وبمسدها	غذى هم وذو جسدون (٥)

(١) الشواء : اللحم المشوى والنشوة : الخمر - الحبيب : السهم السريع
البازل : الناقة التي استكملت تسم سنين.

(٢) بكلفها المرء قطع المسافات البعيدة كما بهوى.

(٣) البيض : النساء الحسنان - والريط : الملاة الواسعة. والمذهب المصون : الثياب الفاخرة المطرزة بالذهب.

(٤) شرع الزهر : أوتار العود (٥) طعم : حى من العين - والغذى : السخلة
والهم : أولاد الضأن. وذو جدون : على بن الحارث بن حم وهو أول من غنى باليمن

وأهل جاش ومأرب وحى لقمان والقتنون^(١)

هل يمكن أن نفرق بين هذه القصيدة وبين أية قصيدة حديثة من هذه التي تمثل موقفاً إنسانياً واحداً ، وتعبر عن تجربة شعورية واحدة . أليست هذه الأبيات قادرة بكلماتها وأفكارها وصورها على أن تعطيك رؤية الإنسان للحياة ، وأن تصور قصة الإنسان على الأرض في سطور قليلة . لقد بدأ الشاعر يعدد أمامنا لذات الحياة الواحدة بعد الأخرى . ورمز لها جميعاً بالشواء والنشوة وركوب الناقة والرحلة ، والانتقال ، والتمتع بالنساء الجميلات ، وكثرة المال وخفض العيش والأمن في الحياة ، والاستماع إلى الغناء والموسيقى . على أن كل هذه المتسع على كثرتها لم تصرف الشاعر عن رؤية الحقيقة المخفية وراء كل هذه المظاهر الخادعة للحياة . والجانب الآخر من الصورة هو الذي جعلنا نشعر بهذا الخداع المنطوي وراء ملذات الحياة . فعلى الرغم من كل هذه المغريات التي تشغل حياة الإنسان والتي تستغرقه وتلهيه . فهو غافل عن حقيقته الأصلية . وهي أنه مهلك للدمر يتصرف فيه كيف يشاء ، وعندما يأتي الموت يتساوى لدى الإنسان كل شيء فيصبح العمر كاليسر والغنى كالعدم . وإن أردت شاهداً على ذلك فأرجع ببصرك إلى الماضي . هل أبقى الموت على أحد . لقد أهلك طسما وذا جدون وأهل جاش ومأرب وحى لقمان والقتنون .

فن منا الذي يقرأ هذه القصيدة ويشك في قدرتها على الإيحاء . أليست مع إيجازها وبساطتها قادرة على أن تحمل بعبء سطورها هذا الإحساس الواحد المميكن الذي يخلعه الشاعر على الكل ؟

(١) جاش : موضع باليمن . ومأرب : بلد من بلاد اليمن . ولقمان بن عاديا . والقتنون : الخادون .

ثم اترك هذا النص وانظر معي في نص آخر لشاعر قديم هو الصمة بن عبيد الله، ذلك الشاعر الذي أحب ابنة عمه وأراد أن يتزوجها. فلما تقدم إلى أبيها غالى أبوها في مهرها. فسأل أبوه أن يعاونه، وكان كثير المال، فلم يعنه أبوه بشيء. فسأل عشيرته وأصدقائه فأعطوه. فأنى بالإبل عمه فقال: لا أقبل هذه في مهر ابنتي، فسل أباك أن يبدلها لك. فلما عاد إلى أبيه أبى عليه أبوه، فلما رأى ذلك من فعالهما ترك النوق تذهب كل ناقة إلى صاحبها، ثم تحمل على ناقته وخرج واحداً إلى الشام، ولكنه لم يستطع أن يصبر على فراق حبيبته فقد غلبه الحنين إليها وحجز عن المقاومة فقال هذه الأبيات:

حزنت إلى ريبا، ونفسيك باعدت	مزارك من ريبا، وشعبا كما معا
لما حسن أن تأتي الأمر طائما	وتجزع أن داعى الصباقة أسما
فما ودعا نجدا، ومن حل بالحي	وقل لنجد عندنا أن يودعا
بنفسى تلك الأرض، ما أطيب الربا	وما أجمل المصطاف والمتربا
وليس عشيات الحمى برواجح	عليك، ولكن خل عينيك تدمعا
ولما رأيت البشر أعرض دوننا	وحالت بنات الفسوق يحزن نرها
بكى عيني اليسرى، فلما زجرتها	عن الجمل بعد الحلم، أسبكتا معا
تلفت نحو الحى حتى وجدته	وجعت من الإصغاء ليثا وأخذا
وأذكر أيام الحمى ثم أنثنى	على كيدي من خشية أن تصدعا

فكم من الإحساسات جمعها الشاعر في هذه القطعة بدون عناء وبدون تكلف وفي غير إسراف في الصور الهمرية والزخرفة والتنسيق ومن فينا الذي يقرأ هذه الأبيات ثم ينكر ما ينسأب بين كلماتها من روح واحد،

وتجربة واحدة مسيطرة على كل كلمة في القصيدة ؟ ثم أليست أبيات هذه القصيدة تمثل مجموعة من الأفكار المترابطة أثارها عاطفة سائدة ؟ بل لقد زادت على هذا فانخذت من هذا التطور القصصى وما ينطوى عليه من صراع نفسى رائع مسيلا آخر لتحقيق النمو العضوى الداخلى فى القصيدة . فهذا الحزين الفاتس الذى انطلق بعد أن كان حبيسا فى صدر الشعاع ، والذى تمثل فى اعترافه الصريح فى أول الأبيات ، ثم فى جزعه على فراق أهله وشعبه وعشيرته ، ثم فى تذكر هذه الأماكن التى كانت له فيها ذكريات حبيبية إلى نفسه ، ثم فى هذه اللوعة والحسرة التى يخلمها الشاعر على الموقف بأكمله ، ثم محاولة التجلد والتصبر وهجره عن المقاومة آخر الأمر ، فقد فجرت عواطفه كل ما لديه من مشاعر نحر حبيبته حتى جرفت فى طريقها كل أثر من آثار المقاومة . وإذا الشاعر فى النهاية روح مشبوبة مذهو عن نفسها تنطوى على آلام لا يملك لها دفعا .

والذى يعنى بقراءة الشعر القديم سوف يجد الكثير من هذه الأمثلة التى تمثل هذا النوع الثانى من التصوير الشعرى الذى تعمل فيه للصور على التمثيل الحسى لتجربة واحدة . ومن ثم لا يمكننا أن نذهب إلى القول بتجريد الشعر القديم من الصور الإيحائية أو من الكيان العضوى للقصيدة . والأمر يتوقف دائما على القصيدة التى بين أيدينا وما تتضمنه من طاقات .

وليس أدل على أن الأمر فى النهاية مرده دائما إلى النص الذى بين أيدينا من أن بعض النقاد من الذين ذهبوا إلى اتهام القصيدة القديمة بالاعتماد الوحيدة العضوية فيها قد استشهدوا بوجود الوحدة العضوية بقصائد من الشعر القديم فقد اعترف الدكتور محمد مصطفي بدوى بوجود وحدة عضوية فى بعض

قصائد أبي العلاء ، كما استشهد بأبيات لأبي العلاء لتحديد مفهوم الصورة الإيحائية مما يؤكد لديه أن الصورة الإيحائية متحققة جنباً إلى جنب مع الصورة التقريرية في الشعر العربي القديم (١) .

كما أن بعض الذين أثاروا موضوع الوحدة العضوية في شعرنا العربي من النقاد المحدثين لم ينكروا وجودها عند شعرائنا القدماء . من هؤلاء الدكتور إحسان عباس الذي اتخذ من قصيدة أبي الطيب المتنبي المشهورة والتي مطلعها

ليالى بعد الظاعنين شكول طوال وليل العاشقين طويل

مثالاً للنمو العضوي الذي يقوم على التناقض (٢) . كما اتخذ أيضاً من قصيدة المتنبي التي يرثى فيها جسدته مثالا آخر لتحقيق الوحدة العضوية في القصيدة (٣) .

ولعل الذي جعل بعض النقاد المحدثين يذهبون إلى إنكار وجود الكيان العضوي في القصيدة القديمة أنهم نظروا فوجدوا أن السمة الغالبة على الشعر القديم هي سمة التفكك وعدم الارتباط ، وأنهم سمعوا العرب يقولون - هذا أفخر بيت وأغزل بيت وأشجع بيت - وهذا بيت القصيد ، واسطة العقد كأن الأبيات في القصيدة كما يقول العقاد حبات عقد تشتري كل منها بقيمتها ، فلا يفقدونها انفصالها عن سائر الحبات شيئاً من جوهرها (٤) :

١ - دراسات في الشعر والمراجع ص ٢٩، ٣٠

٢ - فن الشعر ص ٢٩٠، ٢٩١

٣ - المرجع السابق ص ٢٥٦ وما بعدها

٤ - لصول من النقد في العقاد ص ٨٩

- ٢١٢ -

كما أنهم نظروا إلى النقاد العرب القدماء فلم يجدوا من بينهم من عنى بدراسة القصيدة كاملة . فقد انصرف اهتمام النقد العربى القديم إلى الجملة أو الجملتين وإلى البيت أو البيتين ، ولم يجدوا حاجة إلى تتبع الصور في العمل الفني كله .

ونحن معهم في أن جهل النقد العربى القديم كان جهدا مقلدا فيما يتعلق بالنظرية الشاملة للعمل الفني ، وأن كثيرا منهم قد فصل بين عنصرى اللفظ والمعنى فأرجموا الموية في العمل اللفظ دون المعنى أحيانا والمعنى دون اللفظ أحيانا أخرى . وظلت العلاقة بين الشكل والمضمون علاقة غامضة في أذهان النقاد العرب حتى ظهرت نظرية النظم عند عبد القاهر الجرجاني في القرن الخامس الهجرى فتصدت على ثنائية اللفظ والمعنى التى كانت مسائدة لدى النقاد العرب الذين سبقوه . وعلى الرغم من أن نظرية النظم قد قضت على كثير من المعتقدات الخاطئة التى شاعت لدى بعض النقاد العرب القدماء وأهمها موضوع المراتك ، وموضوع الفصل بين الجمال والتعبير أو قل بين الصورة البيانية السياق الذى ترد فيه ، وأشيرا موضوع العجز عن مواجهة النص القرآنى . وعلى الرغم من أن عبد القاهر قد رفض مفهوم الصرفة وأباح النظر في رتب العبارة ودرجات جمالها ، وعلى الرغم من أن له قدما رائدة في التدقيق الأدبى ، على الرغم من هذا كله فقد قصر عبد القاهر بحثه في النقد على البيت الواحد أو مجموعة الأبيات التى يربط بينها موضوع واحد أو فكرة واحدة .

ولسكننا مع ذلك لا نستطيع أن نفعل الإشارات الهامة التى أظهرت اهتمام بعض النقاد القدماء بضرورة ارتباط أبيات القصيدة الواحدة منها بالآخر ،

وانتظامها فيما يشبه الوحدة . يقول ابن قتيبة وهو يحدد الكلام عن المطبوع والمتكلف من الشعراء :

« وتبين التكلف في الشعر أيضا بأن ترى البيت فيه مقسرونا بغير جاره »
ومضموما إلى غير لفظه ، ولذلك قال عمر بن الخطاب لبعض الشعراء : أما أشعر منك ، قال : « وبم ذلك » فقال : « لأنني أقول البيت وأخاه ، ولأنك تقول البيت وابن عمه . وقال عبد الله بن سالم لرؤبة : مت يا أبا الجحاف إذا شئت ! فقال رؤبة : وكيف ذلك ؟ قال : رأيت اليوم ابنك عقبه ينفذ شعرا له أعجبنى »
قال رؤبة : نعم ، ولكن ليس لشعره قران . يويد أنه لا يقارن البيت بشبهه ، (١) .

ويقول أيضا :

« والمطبوع من الشعراء من سمح بالشعر وأقنن على القوافي ، وأراك صدر بيته عجزه ، وفي فاتحته قافيته » (٢) .

ويقول ابن رشيق نقلا عن الحائمي :

« من حكم النسيب الذي يفتح به الشاعر كلامه أن يكون مغروجا بما بعده من مدح أو ذم » متصلا به غير منفصل عنه . فإن القصيدة مثلها مثل خلق الإنسان في اتصال بعض أعضائه ببعض ، فمق انفصل الواحد عن الآخر ، وبأنه في صحة التركيب : فادر بالجسم طامة تتخون محاسنه ، وتعفى معالم جماله . ووجدت حذاق الشعراء وأرباب الصناعة من المحدثين يحترسون في مثل هذه الحال احتراسا يحميمهم من شوائب نقصان ، ويفهم على عجيبة الإحسان (٣) .

(٢) نفس المرجع ص ٢٦

(١) الشعر والشعراء ص ٣٦

(٣) للعمدة ص ٣٨ س ٩٤

ويقول ابن طباطبغا (٥٢٢٢) :

وأحسن الشعر ما ينتظم القول فيه انتظاما يقسق به أوله مع آخره، على ما ينسقه
قائله : فإن قدم بيت على بيت دخله الخلل ، كما يدخل الرسائل إذا نقض تأليفها .
فإن الشعر إذا أسس تأسيس فصول الرسائل القائمة بأنفسها وكنات الحكمة
المستعلة بذاتها ، والأمثال السائرة المرسومة باختصارها ، لم يحسن نظمها . بل
يجب أن تكون القصيدة كلها ككلمة واحدة في اشتباه أولها بآخرها نسجا وحسنا
وفصاحة وجزالة ألفاظ ودقة معان وصواب تأليف . ويكون خروج الفاهر من
كل معنى يصنمه إلى غيره من المعاني خروجا لطيفا ... حتى تخرج القصيدة كأنها
مفرغة لإفراغا ... لا تنساقض في معانيها . ولا وهي في مبانيها . ولا تكلف في
نسجها ، (١) .

ويقول في موضع آخر :

« وينبغي للشاعر أن يتأمل تأليف شعره وتنسيق أبيانه . ويقف على
حسن تجاردها أو قبحه . فيسلا ثم يبينها لتنظيم له معانيها . ويصلي كلامه فيها
ولا يجعل بين ما قد ابتدأ وصفه وبين تمامه فصلا من حشو ليس من جنس
ما هو فيه . فينسى السامع المعنى الذي يسوق القول إليه : كما أنه يحترز من
ذلك في كل بيت فلا يساعد كلمة عن آخرها ولا يحجز بينها وبين تمامها
بحشو يشينها . ويتفقد كل مصراع . هل يشاكله ما قبله ؟ فربما اتفق للشاعر
بيتان يضع مصراع كل واحد منهما في موضع الآخر ، فلا يتنبه على ذلك من

دق نظره ، ولطف فهمه » (١) .

ويقول عبد القاهر الجرجاني :

« واعلم أن مما هو أصل في أن يدق للنظر ويفيض المسلك في توخي المعاني التي عرفت أن تتحد أجزاء الكلام ، ويدخل بعضها في بعض ، ويشتهد ارتباط ثلث منها بأول ، وأن يحتاج في الجملة إلى أن تضعها في النفس وضماً واحداً ، وأن يكون حالك فيها حال الباني يضع يمينه ما هنا في حال ما يضع يمينه هناك . نعم ، وفي حال ما يبصر مكان ثالث ورابع يضمها بهسد الأولين ، (٢) .

هذه الأشارات من جانب النقاد العرب لا نستطيع أن نتمض دليلاً على إدراكهم لمعنى الوحدة العضوية بالمفهوم الحديث للكلمة ، كما أن تطبيقاتهم ودراساتهم التحليلية للقصيدة لم يتضح فيها مفهوم واضح دقيق للسكان العضوي الذي تحدثنا عنه . ولكنها تشير على الأقل إلى أن اهتمام القدماء بالبيت الواحد وقولهم هذا أفخر بيت وأغزل بيت ، وهذا بيت القصيدة إلى غير ذلك من أحكام عامة كانت تدفعه حماسة ناقدة أو قارئ بصورة شعرية أو بيت رائع ، لا معنى أنهم كانوا لا يعبأون بغير البيت الواحد ، أو أنهم عجزوا عن إدراك العلاقات التي لابد أن تتوافر في القصيدة حتى يرتبط البيت بالذي يليه أو يتصل مقطع من مقاطع القصيدة بالمقطع الآخر . فليس من شك أن تصور العرب للقصيدة لم يكن تصوراً لايبس منفصلة مستقلة . صحيح أن البيت الشعري

١ - هيار الشعر ص ١٢٠ .

٢ - دلائل الأعراس ص ٧٤ .

قد يمثل معنى تماما أو قد يحتوى على صورة كاملة ، ولكن انتهاء المعنى الواحد ببنت من الشعر ، واحتتمال الصورة في جملة أو جملتين لا يعنى أن هذا البيت أو تلك الصورة منفصلة عن سابقتها أو مقطوعة عنها يليها . ولو كان الأمر أمر بيت واحد ، أو أمر قصيدة مفككة الأوصال ، ما وجدنا النقد الأدبي العربي يعنى هذه العناية الكبيرة بالكلام عن حسن التخلص والخروج ، وبراعة الاستدلال ، وصحة التقسيم ، وبراعة الختام وغير هذا من مصطلحات تداولها البيانيون . وكلها يشير إلى أن تصورهم لبنية القصيدة كان تصوراً لعمل متصل الأجزاء .

ونحن مع اهتمامنا بالدراسات النقدية الحديثة ، ومع إيماننا بضرورة تغيير كثير من أساليبنا ومناهجنا القديمة في دراسة الشعر ونقده ، ومع إدراكنا بأننا يجب ألا نقتصر في تجاربنا وثقافتنا على ما كتب في لغتنا وحدها ، إلا أن ذلك لا يصح أن يدفعنا إلى إهمال القديم والنقض من شأنه . وإذا كنا حريصين اليوم على إعادة تقويم تراثنا النقدي فإن من حق هذا التراث علينا ألا نهمله حتما . ومن واجبتنا نحوه ألا يبالغ في تقديره أو التمسبب له فإن التمسبب جدير أن يخلق أسماعنا وأبصارنا عن كل جديد . وبالتالي يقف حجر عثرة في طريق نمونا وتطورنا .

فالوحدة العضوية قد لا تتحقق إلا في نطاق ضيق من شعرا القديم . ولكن ليس معنى هذا أننا مفاسون تماما من هذا الشعر . كما أن الحساس للدفاع عن موضوع الوحدة العضوية لا ينبغي أن يكون على حساب تجريد الشعر القديم من كل مزية واتهامه بأنه شعر الخرفة والنقض ، وأن بنسائه يشبه بناء القلاع في القرون الوسطى . وأزى القصيدة التمليدية لون من الريورقاج

السريع يجمع فيه الشاعر كل ما يخطر بباله من شئون الحب والحياة والموت والسياسة والحكمة والأخلاق والدين . كل هذا يعرضه الشاعر بخطوات متوازية لا تلتقي أبداً وأن القصيدة التقليدية بمجموعة أحجار ملونة مرمية على بساط ، تستطيع أن تزحزح أى حجر منها إلى أية جملة تريد . ومع ذلك تبقى الأحجار أحجاراً والقصيدة قصيدة ، وأن هندسة القصيدة التقليدية هندسة سطحية تعتمد على الخطوط الأفقية وعلى التقابل والتناظر ، في حين أن هندسة القصيدة الأوربية هندسة فراغية تعتمد على البعد الثالث ، (١) .

نعم ، لا يجوز أن يدفعنا الحماس لتجارب الشعرية الجديدة مها بلغت أهميتها ومهما وصلت درجة اكتمالها وجودتها إلى الحد الذي يجعلنا لا نرى القديم كما هو حقاً ، وإنما نراه في ضوء ملابس طائفية وشخصية فيكون شأننا في هذه الحالة شأن الناقد الذي يستخدم الفن مسرباً لا مائتته كما يقول البيوت (٢) .

وعندما أن الذي أساء للشعر القديم ليس القدماء وإنما هم المقلدون المقلدون للقدماء . والذين حافظوا على الشكل القديم دون أن يكون لديهم ما لدى الأقدمين من قوة البداوة وأصالة الطبع . والقدرة على إبداع القوالب القديمة من المعاني ما يجعلها ذات مغزى إنسانى حقيقى يقلدون مذاجة الأوائل وهم أعقد من ذنب الضب .

من أجل هذا حق لنقاد القرنين الثالث والرابع الهجريين أن يوجهوا حملتهم النقدية ضد شعر التكلف والصنعة . وأن تزدحم تأليفاتهم بالسرقات

١ - الشعر قنديل أخضر ص ٣٢، ٣١

٢ - ت . س . البيوت الشاعر الفارس ص ٢٢١ .

الشعرية . وأن يشتد هجومهم على أصحاب مذهب البديع الذين خرجوا على
شعر السليقة وانتهوا إلى ضرب من المجازات المصطنعة والرموز المصنوعة .
واستهواهم الشكل الخارجى فأسرفوا على أنفسهم حتى خرجوا إلى المحال كما يقول
الأمدي في نقده لشعر أبي تمام .

ومن أجل هذا أيضا حق العقاد وشكري والماساني أن يعللوا حربا
لا هوادة فيها على شعر التقليد والصنعة ، حين رأوا فيه شيئا لا يستلزم له قلب
ولا ينبض له حس ، لاهو بالقديم الأصيل ولا هو بالجديد المتطور الذى
يصدر عن روح العصر وقيمه . والذى لا يحاول تطويع الشكل القديم لحاجات
الفكر المعاصر ومنطلباته . ولقد كان لشورة العقاد والماساني آثارها الفعالة في
حركة التحديث التى ساء فيها شعرنا العربى المعاصر والتى حددنا . هالمها في
بحث سابق (١) كما كان لشعر المهجر الفضل في إحراز أول نصر حقيقى
على بنية القصيدة القديمة شكلا ومضمونا . فاختمى النغم الخطيبانى من شعر
هذه المدرسة . وتحول إلى نوع من الغنائية المحسوسة الصافية . وامتزجت فيها
ال عاطفة بالعقل وتمطلت فيها أساليب الصنعة الشعرية القديمة التى كانت تكرر
الشاعر على الخضوع إليها بوعى أو بغير وعى . ثم غلبت بعد هذا كله على
أشعارهم تلك الصورة الإيحائية الرمزية . وانتشر في أعمالهم هذا السكبان
العضوى الواحد .

وليس من شك في أن الحركات النقدية البناءة التى قام بها العقاد وشكري
والماساني من ناحية وشعراء المهجر وعلى رأسهم جبران ولعيمة من ناحية

أخرى كان لها كرا لاثر في القضاء على التجارب الشعرية الكاذبة المفتعلة والأفكار المكررة المبتذلة . على أننا ينبغي ألا ننسى أن سببا آخر جوهريا كان له أثره في شكل القصيدة القديمة . فما كان لهذا الشكل القديم أن يتحول أو يتزحزح عن مكانه لولا تلك الثورات التحررية التي اجتاحت طائفا العرب منذ أول القرن بمحاولة تهويرنا اجتماعيا وسياسيا وروحيا . فليس من شك في أن جمود أدبنا العربي فترة طويلة من الزمن قد كان صدى طبيعيا لانحلال مجد العرب السيامي ، وبضروب معينهم الفكرية ، وانهار وضعهم الاقتصادي . وعلى الأخص بعد أن ضعفت الدولة العربية الإسلامية واستصلت أسباب عميق .

ومنذ أن بدأت الثورات التحررية تحتاج طائفا العرب محاولة استخلاصه من هذه الجمود التي تردى فيها زمنا أخذت حركتنا الأدبية والفكرية في الانعاش تحاول ما استطاعت أن تستجيب لما تفرضه عليها حياة العصر الجديد من مستلزمات فإن كل ما في العالم اليوم يشير إلى ضرورة التغيير ومراجعة القيم .

وطبيعي جدا بعد هذا التطور الكبير الذي أحرزناه في شتى المجالات أن نطفر في شعرنا العربي الحديث بشكل ومضمون جديدين للقصيدة العربية ، وأن نحقق الجديد في موضوع الشعر ولفته وموسيقاه ، فبدأنا نلتقي بالقصيدة التي تتحد فيها الفكرة بالعاطفة باللغة بالموسيقى ، والتي ينبع من داخلها إحساس واحد مهيمن يأخذ في النمو والتطور حتى ينتهي إلى التكامل والوحدة .

ولنضرب مثلا هنا بقصيدة « الطمانينة » لميخائيل نعيمة حيث يقول :

سقف بيتي حديد	ركن بيتي حجر
فأعصمني يا رباح	وانتعب ينأ شجر
واسجمني يا غيوم	واهطل لي بالمطر
واقصمني يا رعود	لست أخشى خطر
سقف بيتي حديد	ركن بيتي حجر

من سراجي الضئيل	استمد البصر
كلما الليل طال	والظلام انتشر
وإذا الفجر مات	والنهار انتحر
فاختفي يا نجوم	وانطفئ يا قمر
من سراجي الضئيل	استمد البصر

باب قلبي حصين	من صنوف الكدر
فأهجمي يا هموم	في المسا والسحر
وأزحني يا نحوس	بالشقا والعنجر
وانزل بالآلوف	يا خطوب البشر
باب قلبي حصين	من صنوف الكدر

وحليني القضاء	ورفيقي القدر
فاقدحي يا شرور	حول قلبي الشرور
واحفرني يا منون	حول بيتي الحفر
لست أخشى العذاب	لست أخشى الضرر
وحليني القضاء	ورفيقي القدر

إن تحيلنا لمثل هذه القصيدة التي تستخدم الأسلوب الإيحائي الرمزي سوف يستند بالضرورة إلى المنهج الذي يتتبع الصور الواحدة بعد الأخرى -أولاً استجلاء ما يكون بينها من تباين أو تطابق، واكتشاف ما في رموزها من دلالات على نفسية الشاعر وموقفه من الحياة، والنظر في كل جزء من أجزاء القصيدة كيف اعتمد على الأجزاء الأخرى، وهل تلاقت هذه الروافد الصغيرة لتصب محتواها في النهر الكبير، ثم هل استطاع القارئ آخر الأمر أن يحس بإرادة الشاعر المتغلغلة والمنشرة في جميع أجزاء القصيدة؟ وسيعتمد منهجنا على خطوات ثلاث:

أولاً : الموقف العام

فالقصيدة تمرور لحظة من اللحظات التي يصل فيها الإنسان إلى درجة من الثبات يشعر فيها بأنه قادر ، بما انتهى إليه من إيمان ، على مواجهة الصعاب كل للصعاب ، وعلى مكافحة النحن عن الحياة ، وعلى الوقوف بصلابة أمام فجساعات القدر ؛ وللتحدى للسافر لكل كارثة تقع أو خطب يلزم .

وقد يستطيع الإنسان بشيء من الفلسفة ، وبقدرة من الكشف والإدراك السليم للحقائق الحكامنة وراء الظواهر ، وبشيء من الحكمة لاثري الأشياء في علاقاتها المنفصلة ، أو جزئياتها المقطعة ، أو نتائجها المؤقتة ، أو مؤثراتها المفاجئة بل في مجملتها ، وفي تعاقبها ، وفي الحقيقة الكلية الكامنة وراء الجزئيات .

قد يستطيع الإنسان بهذا كله أن يحدنهاراً فيما يراه الناس ليلاً ، وأن يحس بالسعادة فيما قد تراه النظرة القصيرة والذاكرة الضعيفة تعاسة ونحسا . وذلك أن تعاقب السعادة والنحس على الحدث الواحد مسألة ممكنة دائماً فليس كل شيء ليلاً ونهاره .

والبيب من لا يتخدم الظاهر معتماً كان أم براقاً .

من أجل هذا نفّض الشاعر عنه الإحساس بالقلق لأنه يحس بالأمان

ولكن هذا الشعور بالآمان يدفعنا إلى السؤال التالي : لماذا يشعر الإنسان بعدم الآمان ؟ من السهل أن نجد مئات الأسباب التي تجعل للناس يشعرون بعدم الآمان . حتى إذا توافرت لهم كل أسباب الحياة المطمئنة ، وحتى عندما يكون لديهم المال والحياة العائلية المستقرة والمنصب السكبير والسعادة ، وغير هذا وذاك من أسباب النعيم والسعادة . ذلك لأن القلق مرض عام يعاينيه كل إنسان تقريباً في شكل من الأشكال بل لعل مقداراً معيناً من القلق لازم لبقاء الإنسان . ولكن الإسراف في القلق ، والمبالغة في الشعور بمحنة الحياة هي التي تدفع بالإنسان إلى هاوية اليأس . عندئذ يصبح القلق معولاً من معاول الهدم في حياتنا .

والإنسان لا يقلق إلا إذا خاف . ولكن متى يخاف الإنسان ومتى يصير نهياً للوساوس والأوهام ؟ إن الإفراط في الخوف منهأ أساساً المبالغة في الشعور بالذات وفرط الإحساس بها . فلو استطاع الإنسان أن يدرك اللحظة ما أن ذاته هذه ليست إلا جزءاً من ذات عليا لا تخاف ولا تقلق لأنمت نفسها واطمأنات .

فبشيء من الإدراك لحقائق النفس والحياة ، وبنور من الإيمان النابع عن عقيدة ، وببصيرة لا تخدعها الظواهر يتحول الخوف إلى اطمئنان والقلق إلى ثبات عندئذ يكتسب الإنسان نوعاً من الحصانة تجعله يتقبل كل أحداث الزمن وفجائات القدر بقلب مطمئن ونفس راضية .

وشاعرنا ميخائيل نعيمة قد انتهى في قصيدته تلك إلى نوع من هذه الفلسفة التي هي في الحقيقة جزء لا يتجزأ من اتجاه عام تراه منشراً في ديوانه همس الجفون وانظر إلى أول قصيدة له في هذا الديوان والتي سماها : « أغمض

جفونك تبصر . يقول :

إذا سداؤك يوما	تسجبت بالغيوم
أغمض جفونك تبصر	خاف الغيوم نجوم
والأرض حولك إما	توشحت بالثلوج
أغمض جفونك تبصر	خلف للثلوج مروج
وإن بليت بقاء	وقيل داء عياء
أغمض جفونك تبصر	في الداء كل الدواء
وعندما الموت يدعو	والحبيب يفتر فاه
أغمض جفونك تبصر	في الاعداء مهد الحياة

ويقينا لم يصل نعيمه إلى هذه الفاسفة والتبشير بها إلا بعد مرحلة من الهلك والقلق والحيرة واضطراب النفس، ولقد أفسح عن هذا كله في مناجاته لدودة الأرض حيث يقول :

تدبهن دب الوهن في جسمي الفاني	وأجرى حثيثا خلف نعشي وأكفاني
ولولا ضباب الشك يادودة ترى	لكنت ألقى في ديبك إيماني
فأترك أفكارى تذيب غرورها	وأترك أحزاني تكفن أحزاني
وأزحف في عيشي نظيرك جاملا	دواعي وجددي، أو بواعث وجداني
ومستلبا في كل أمر وحالة	لحكمة ربى، لا لأحكام إنسان
فها أنت عياء يقودك مبصر	وأمشي بصيرا في مسالك عيان
لك الأرض مهسا، والسما مظلة	ولى فيها من ضيق فكركى سجنان
لئن ضاقتا بى لم تضيقا بمساجتي	ولكن بجهل وادعائي بعرفاني

فنى داخلى همدان : قلب مسام
وفكر عنيد بالتساؤل اثنائى
ويقول فى سنة مقبلة :

ما أنت فى سفرة الزمان العظيم
إلا صدى الماضى وصوت الغد
فيك استوى من قبل أن تولدى
قطبنا حياة نحن فيها نعيم
لاجوعها يهجع
لاموتها يهجع
لاطامع يقنع
فيها ولا الزاهدون

الناس فى أسرارها حائرون
والسر « لو يدرون فيهم يقيم

وتشتد به أحيانا سطوة التعاظم وتكاد تسيطر على كل شيء عنده وذلك فى
قصيدته « قبور تدور » يقول :

هلى هلى نحيى القبور	ونمتص منها رحيق الدهور
صاننا إذا ما رأينا عظاما	يفتح منها الربيع الزهور
عرفنا بأننا أنساء بقاء	وأن الحياة قبور تدور

ويختتمها بقوله :

فخلى جمالا يسراه الغرور	وليست تراه عيون الدهور
وخلى الجهاد، وخلى الطموح	وخلى القصور « وحي القبور

ودورى مع الكون جيلا فجيلا فهل نحن إلا قبور تدور

واكنه لا يلبث أن يلتقى بمد عواصف الشك والتشاؤم إلى هداة من الإيذان
يلتقى عندها بالسكينة والسلام ، وفي قصيدته وإهتماماته انتقال من الظلام واليأس
إلى شيء من نور الأمل يقول :

كحل اللهم هيني

بشعاع من ضياك

كى تراك

في نسور الجو ، في موج البحار	في جميع الخلق ! في دور القبور
في السكلا ، في التبر ، في ومل القفار	في صهاريج البرارى في الزهور
في يد القتاتل ، في تجمع القتيل	في قروح البرص في وجه السليم
في يد المحسن ، في كف البخيل	في سرير العرش في أمش الفطيم
في ادعا العالم ، في جهل الجهول	في فؤاد الشيخ في روح الصنوبر
في قذى العاهر ، في طهر البتول	في غنى المثرى ، وفي فقر الفقير

وإذا ما ساورتها سكتة النوم العميق

فاغتمض اللهم جفنيها إلى أن تستفيق

وافتح اللهم سم أذن

كى تعى دوما نمداك

من علاك

في نفاق الشاة في زار الأسود	في نقيق البوم في نوح الحمام
في خريز الماء ، في قصف الرعد	في هدير البحر ، في صر الغمام

- ٢٢٦ -

فى ديب النمل ، فى هب الرياح	فى غنا البلبل فى تدب الغراب
فى صراخ الليل، فى همس الصباح	فى طنين النحل ، فى زعق العقاب
فى ابتهالات المرأة الجماعين	فى بكاء الأطفال، فى ضحك الكهول
فى صلاة الملك والعبد السجين	فى اتحاب الناي ، فى دق الطبول

وإذا ما قرب الموت ووافاها الصمم
فاختنم ربي عليها ريثما تحيا الرمم

وليكن لى يا لى
من لسانى شاهدان
صادقان

أوأفـهـه بالبطل فليشهد على	إن أنه بالحق فليشهد معى
يا لى الحق فى بطل وعى	وإذا ما قام غيرى يدعى
فسبيل الحق ماض لا يهاب	فليكن سيفاً لسانى حده
ينثنى عن غيه نحو الصواب	لا يكف الضرب حتى ضده
فأراه البطل فى الحق الصريح -	وإذا ما خان نطقى قلبى
لسانى أيا البسارى ضريح	فى كلام الفهد فاجعل من فى

فلسانى يعلن الحق وصراً يذبحه
ليت شمري غير صمت الموت ماذا يصلحه

واجعل اللهم قلبى
واحة تسقى القريب
والقريب

ماؤما الإيمان أما غرسها فالرجا والحب والصبر الطويل
 جوها الإخلاص أما شمسها فالوفا والصدق والحلم الجليل
 فإذا ما راح فكرى عبثا فى صحارى الشك يستجلى البقاء
 مر منهوكا بقلبي فجشا تأبيا يخلص من قلبي الرجاء
 وإذا ما أمسى يوما مشرقا تأبسا فى مهمة العيش السحيق
 عاد لـك كاد يقضى عطشا يحتسى الإيمان من قلبي الرقيق
 وإذا الإيمان ولى والرجا أضنى ضرير
 فليكن قابى إلى أن ينفخ البوق الأخير

وفى هذه الابتهالات التى يتضرع فيها شاعرنا إلى الله أن يمنح هيبه شعاعا منه
 كي يراه ، وأن يفتح أذنيه كي تدرك كلمات الله وتمى ما وراءها من معان ، وأن
 يحمل له من لسانه شاهد صدق فلا ينطق باطلا ولا يمتط حقا ، وأن يهبه قلبا
 كالواحة ينهل منها القريب والبعيد . فى هذه الابتهالات تلك اللفظة الروحية التى
 تشوق الى المعرفة وتتطلع الى المجهول وتسعى إلى رحمة الله عساها أن تظلل
 طريقه الذى ظل يبحث عنه ولن يكف عن البحث عنه حتى يلتقي به يقول .

نحن يا ابنى عسكر قد نساء فى قفر سحيق
 نرغب العود ولا نذكر من أين الطريق
 فالتشرنا فى جهات القفر نستجلى الآثار
 نسأل الشمس عن الدرب ونسئلى الحجر
 وسئبقى نفحص الآثار من هذا وذاك
 ديتما ندرك أن الدرب فبنا ، لا هناك

وسنبقى فى انتقال وشقاء وعذاب
وصمود، وهبوط، وذهاب، وأياب
وسنبقى نهجع الليل وفى الصبح نفيق
ونبنا نلقى مناسنا ، ونبنا نلقى الطريق

وهكذا ، وفى ديوان نعيمة كله هذا الصراع المنيق الذى يصور موقف
الإنسان الذى أجده الوقوف أمام انحراف الحياة يريد أن يكتشف الحروف الغامضة
المكتوبة على خيمة الوجود . ولقد طال وقوف ميخائيل نعيمة ونظره أمام هذه
المعميات، ولكنه وجد أن السر كامن فى نفوسنا فلا بد من الرجوع إلى النفس بعد
تصفيتها وتطهيرها فى منبع المعرفة ، منبعها الوحيد . ومن أجل هذا قال نعيمة
بعد طول جهاد قصيدته « أغمض جفونك تبصر » ومن أجل هذا قال قصيدته
« الطمأنينة » وانتهى فيها إلى حقيقة هامة مؤداها أن الإنسان لن يستطيع أن
يتجرد من قيود هذا العالم، وعوامل الهدم والموت والفساد إلا إذا استطاع أن
ينفصل عن عالم ذاته المحدود ويدخل فى عالم الشخصية الجامعة . وإن يتأسى هذا
طالما كان الإنسان محتضرا بذاته الصغيرة قابعا فى حدود نفسه الضيقة . أما إذا
مداركنا الروحية وتعاملت عن عوامل الفساد استطاعت أن تظفر بالأمن
والطمأنينة والسلام الروحى .

والآن ، وقد خلصنا من عرض الموقف العام الذى حدد لنا ملامح هذا
الصراع الذى عاشه الشاعر من أجل البحث عن الذات المساحة بروحها
المتأسفة بمناسرها الخيرة . والى لا يظفر بها الإنسان عن طريق العلم المحدود
والنظرة القصيرة بل عن طريق الإيمان بما وراء عالمنا المحاط بالقيود .

والنفاذ إلى ساحات أكثر اتساعا وأرحب نطاقا لمدى الحرية والتفكير حيث تجد الذات لها مأوى في أحضان الروح اللانهاية التي لا تفنى . بعد أن خلصنا من عرض هذا الموقف نعود للقصيد فنقف عند أجزائها المختلفة نتبّع صورها انرى كيف استطاعت أن تصل إلى تأثيرها الأخير وإلى بث روح واحدة ومتطورة في البناء العام .

تطالعنا المقطعة الأولى بإحساس لإنسان لا يبالي بالمخاطر . قد آمن على نفسه أننا كاملا ، إنسان واثق من قوته كل الثقة . لا يجد الخوف إلى نفسه شيئا . وليس ثمه شيء يستطيع أن يزعزع من ثباته أو يزلزل من ثقته بنفسه . ولماذا الخوف والقلق ؟ وهل يخاف الزايع من كان سقفه من حديد، وركنه من حجر ؟ وهل يفزع من أحاطت به الحصون والقلاع من كل جانب ؟ أليس هذه قادرة على أن تحديه مهما اضطربت العواصف من حوله ؟ فلتشد الرياح ، ولينكسر الشجر ، ولتمتلئ السحب بالمياه ، ولتنهمر الأمطار ، ولتنهمر السيول الأرض . ولتصف الرعد قصفا مروعا ، فلا الرياح الروع النسيكباء . ولا السيول المنكسحة الجسارفة . ولا الرعود المزلزلة بقادرة على أن تحرك شهرة في رأسه .

ولقد استطاعت المقطعة بكلماتها وصورها وما اتخذته من إمكانات لغوية أن تجسد الإحساس بالثقة والسلام والأمن تجسيدا حسيا . وما كان لهذا الإحساس بالثقة أن يبرز على هذا النحو . وما كان يمكن لهذا السقف من الحديد ولهذا الركن من الحجر أن يثبتا لكل هذه العواصف التي أحسن الشاعر تصويرها بمساجع فيها من قوى قادرة على الهدم والتعظيم والإبادة . نعم ، ما كان لبنت الشاعر أن يسام من عوامل التخريب والتعظيم هذه ما لم

يكن لديه من القوة ما يمكنه من الانتصار والثبات ، وما يحقق له الخروج من معركة عنيفة كهذه سليما معافى .

والمقطعة كلها بعد هذا صخرة واحدة لموقف نفسى واحد ، اتخذت الكلمات فيه رهوza للتجسيد والإيحاء . وكل ما بين أيدينا من كلمات أو صور جزئية ليس مقصودا لذاته . فليس المقصود بسقف البيت والرياح والشجر والفيوم والمطر والرعد مدلولاتها الحرفية ، إنما الألفاظ هذا بلورات صغيرة تجسدت فيها الحالة النفسية والشعورية ، وهى قادرة على أن تتحلل من تلقاء نفسها ، ومن علاقاتها مع غيرها فى عقل القارئ فتشيع فى نفسه ما هو مكون فيها من عناصر الفكر والشعور .

هل أننا لا ينبغي أن نلصق أن استخدام اللغة واستغلال إمكاناتها قصد طون هو الآخر فى تحديد نوع الإحساس المهيمن على المقطعة كلها . فقد أوقفنا الشاعر فى البيت الأول أمام حصنه هذا الحصين ، وأفاد بكلتى السقف والركن وبكلتى الحديد والحجر عن صلابة هذا الحصن ومتانته ، وبالتالي مدى لقته بنفسه واعتزازه بقوته . ثم انكى يمزج هذا الإحساس بالقوة والثقة توالى أفصال الأمر التى أطلقها الشاعر الواحد وراء الآخر ، وكلها يشير إلى ما يحس به من استخفاف بالطبيعة ، فهو حين يعالها أن تثور وتغضب ، وأن تجمع كل مالدتها من قوى لجأهته إنما يشير بذلك إلى مدى تمكنه من نفسه . من أجل هذا جاء استخدام فعل الأمر فى أول كل شطر وتكراره على هذا النحو . كما كان فى ترديده على مسافات قصيرة ومربعة شفاء لشعور التحدى الذى ينتشر فى أليات هذه المقطعة .

فإذا انتقلنا إلى المقطعة الثانية وجدنا أنفسنا أمام صورة أخرى لما خطوطها
والوانها المختلفة عن الصورة الأولى . ومع أنها استطاعت أن تجمع عناصرها
من واد آخر إلا أنها تفترك مع الصورة الأولى في نفس الوظيفة وتنقل معها
إحساسا واحدا . فنحن في هذه المقطعة أمام إنسان قادر على رؤية الأشياء
والحقائق ، وسيلته إلى ذلك كامنة في أحماقه . وليس بحاجة إلى من يرشده
أو يمينه على إدراك الحقيقة . وكل قوة خارجة عن نفسه مهما يكن من
قدرتها لا تستطيع أن تمنحه ما يمنحه هذا السراج الصغير المتوهج في أحماقه .
وما دام في قلبه هذا النور المستمد من نور الله فهو في غنى بعد ذلك عن الشموس
والأقار . فلنظلم الدنيا ، وليطل الليل ، وليمت الفجر وليقض النهار نجه .
ففي يده مشكاة واحدة صغيرة وبين جنييه شعاع واحد من نور فيهما وحدهما
القدرة على كشف الحجب وهتك الأستار . ومن كان بين جنييه هذا الشعاع من
النور فهو محصن من كل ضلال . ولما كانت الهداية من الله وحده فإن من
لم يهتد بنوره فلن تهديه الشموس ولا الأقار . لأن الشمس والقمر لن يرياك
إلا ما يقع عليه بصرك وحسك ، أما النور الداخلي المستمد من نور الله
فهو وحده الذي يرينا ما وراء الأشياء فلا يجعلنا نحتاج بعدما إلى
شيء .

من أجل هذا اكتفى الشاعر بسراجة الضئيل مستهدا منه البهر ومثعديا
بعد ذلك كل ضئوء آخر غيره . وهكذا تنتهي المقطوعة الثانية بما انتهت
إليه الأولى من إشاعة الإحساس بالطمأنينة والثقة والثبات في مواجهة كل مسالك
للضياح والظلام والضللال .

أما المقطعة الثالثة فتصور الهموم والنحوس والشقاء والضجر وهي تزحف كأنها الجيش الجرار بكل وطأة ثقله محاولة اقتحام قلب الشاعر. واسكن هل تستطيع الهموم مهما تراحت وتكاثرت أن تززع من إيمان الشاعر وحلابة نفسه ؟ كلا لن يستطيع جيش الهموم الزاحف هذا أن يغزو هذا القلب المفرد ، لأن من يعرف الطريق إلى إدراك كنه الحياة يبتج بها ويستمتع بجمالها وجلالها ، أما من ينصرف عن هذا الطريق ويشغل نفسه وذمته بالمحدود والزائل فلن يتغافل سحر الظلمة في قلبه ، وسيظل مهدداً بالفكر المسكود والنوم المورق والسهاد الطويل ، وسيزحف عليه جيوش من الهموم والنحوس والشقاء والضجر . وستجد طريقها عمداً إلى ذاته وعقله .

نعم ، لن يخيم سحاب الهم الذي لا يزول إلا على النفوس التي لا تشبع ولا تروى لأنها دائماً تتلف إلى لذائد الحياة الحسية خوفاً من الحرمان أو من اقتراب الاجل . أما النفوس التي ينبع في أحضانها هذا المساء الحى ، ماء الإيمان فهي القادرة على أن تستقبل الحياة مبتهجة بجمالها وقبحها بنعيمها وشقتها ، بخيرها وشرها . ومن المحال أن تدرك النفس سعادتها من الأشياء الخارجة عنها ما لم تفهم كنهها على أنها أثر للقدرة العليا المدبرة الخالقة . ومن ثم فلا سعادة ولا استقرار إلا بالإيمان .

ثم تأتي المقطوعة الرابعة حيث تتطور فيها الفكرة والإحساس إلى مرحلتها الأخيرة ، وذلك عندما اتخذ الشاعر من القضاء والقدر صديقين مخلصين ، ون كان صديقاً وحليفاً للقضاء والقدر فسوف يتقبل كل ما يصدر عنهما حتى ولو بدا

للعين القاصرة شرا . ومن كان هذا شأنه فلن يرى الشر أبدا شيئا مسيطرا أو مستقبدا بالحياة . فبذمتى استطاع الشر أن يسلب من الحياة جوهرها وحقيقتها ؟ إن الخير دائما يتأثر الشر ويتبعه ، والحياة دائما غلبة لأنها تتدفق كياه التمر الذى لا يمكن أن تعوقه الشوطة والسدود ، والنهر يهضى وغم هذه الشوطة . وتلك السدود إلى الأمام دائما ، بل لعل ما يعترضه من سدود هو الذى يمنحه القوة والحركة والدفع . من أجل ذلك أم يعبأ الشاعر بالشرور ، بل لقد صرخ فيها أن تقذح زنادها ، وأن تثير حوله ما استطاعت من إيران ، وأن تشعلها عالية ساطعة فلن تستطيع ناس الشر هذه أن تطفئ وجهه أو أن تمسه بسوء .

ثم فلتحفر المنون حول بيته الحفر ، وليقبل الموت فى أى لحظة يشاء ، فليس الموت فشلا يصيب الحياة ، وإلا لو كان الموت كبوة لكانت كبوات الحياة لا تحصى . ونحن حين نرى الطفل الذى يحبو يتعثر فى خطواته ويقع المرة بعد الأخرى لا نحاول أن نحصى عليه كبواته ، وإنما نحصى عليه ما يحققه من نجاح . فالطفل يكبو ويكبو ولكنه مع ذلك سعيد كل السعادة بمحاولاته من أجل الوقوف والصمود والحركة ، وفى أعماقه سرور يتدفق لما يشعر به من صمود أمام عمل قد يبدو له صعباً أو مستحيلاً ، والطفل لا يفكر فى كبواته تلك بقدر ما يفكر فى القوة التى تحفظ عليه توازنه . ولعل أكثر الأشياء شبيها بتلك الكبوات التى تعترض سبيل الطفل تلك المصاعب والمتاعب التى تعترض حياتنا كل يوم . إن مثل هذه المتاعب لا ينبغي أن تفرق قلوبنا باليأس والكمد ، على النقيض من ذلك ينبغي أن تكون لنا حافزا على استجماع القوة واستكمال النقص . ومن ثم فإن تعاستنا ليست إلا وهما يطفئ الروح

ويعوق مسالك التفكير، بيبا الحياة أمامنا تريد أن تأخذ بأيدينا، والآمال تغرينا، ونحن نقتبها، ولن تفارقنا إلى غير رجعة . تلك الآمال هي عقيدتنا في الحياة . هي الإيمان الدائم ، وهي وميض الحق ، وهي سمادتنا وأمننا وسلامنا .

تالفا : التعليق

إذا أعيدنا النظر في أبيات هذه القصيدة ومقطعاتها فسوف ندرك بمد القراءة الواعية لما أن وسيلة الشاعر لنقل تجربته هي الصورة سواء أكانت صورة جزئية تتصل بالبيت أو نصف البيت أم كانت صورة كلية ذات أجزاء صغيرة . فإذا نظرنا إلى أهداف هذه الصور سواء منها الجزئي أو الكلي فسنجد أن هدف كل صورة أو تعبير مجازي إنما يخضع للوظيفة الكلية التي تهدف إليها القصيدة . فلم يكن التشبيه في القصيدة من أجل عقد المشاكلة والمثابرة بين المشبه والمشبه به ، كما لم يكن من أجل إحراز المهارة والبراعة والدقة في التوفيق بين طرفي التشبيه ، ثم الاستغناء بعد هذا عن أى هدف آخر . وإنما همت الصورة والتشبيه على الربط والتوحيد، وعلى إشاعة إحساس واحد مهيم قادر على نقل التجربة التي عاينها الشاعر .

من أجل هذا استطاعت كل مقطعة من مقطعات القصيدة أن تتناسك مع أخواتها تناسكا عضويا . وأن تشارك كل منها في الحركة العامة حتى تبلغ درجة الكمال . وتسير الواحدة وراء الأخرى كمرحلة متعاقبة وضرورية تعبر كل مرحلة منها عن لحن من ألحان القصيدة الكلية التي تستوعب في كيانها المقطعات الجزئية في تناغم وقوافي .

ولقد استعانت القصيدة من أجل تحقيق هذا كله بالإيجاء والرمز
الذين يعينان القارئ على كشف معنى أعمق من المعنى الظاهري ومن ثم كان
الاتجاه إلى دراستها لا يقف عند الشكل بقدر ما يستند إلى الناس جوهر
القصيدة وروحها . فمع اهتمامنا بالمعنى الظاهري للكلمات ، وأنه مقصود
وأساس في فهم القصيدة إلا أننا ينبغي أن نتمعن الرمز وما يشير إليه من
دلالات أخرى .

على أن هناك عاملاً آخر لا يقل أهمية عن العوامل السابقة في نقل التجربة
وتجسيدها وتعني به العنصر الموسيقي ، أو عنصر النغم الذي أشاعته هذه
القصيدة . وإذا أشرنا إلى النغم أو الموسيقى في القصيدة فليس معنى هذا أننا نشير
إلى الوزن الشعري وحده أو إلى القالب الخارجي الذي تصب فيه التجربة ،
أو إلى جرس اللفظ وانسجام الموسيقى ، وإنما نشير بالنغم إلى كل ما ينطوي
وراء حركات الوزن ، وعلاقات الألفاظ وما فيها من بهرات وذبذبات أو
إيقاعات ، أو ضربات موسيقية خاصة وما تنطوي عليه من معانٍ تمثل التجربة وتعين
على إيضاها وتوكيدها في نفس القارئ أو السامع .

ومن هنا ينبغي للوزن ، ولكل نغم يصدر عن أبيات القصيدة أن يكون
جوداً لا يتجزأ من العناصر الأخرى المكونة للقصيدة ، وأن تولد كل هذه
العناصر في وقت واحد ، وأن يأخذ كل منها بذراع الآخر حتى يبلغ الجميع
غاية واحدة .

وفي قصيدة الطمأنينة ، بالإضافة إلى بحر المتدارك الذي اتخذ إطاراً عاماً
لموسيقى القصيدة عوامل إيقاعية أخرى حملت انفعال الشاعر وأسهمت في أداء
تجربته . ففي تكرار أفعال الأمر المتلاحقة والمتقطعة في كل أبيات القصيدة

وعلى هذا النحو الذي رأيناه إحساس بالثقة والتحدى واللامبالاة ، وكأنا أمام رجل يكرر كلمة : فليكن ما يكون ، وليحدث ما يحدث . فتكرارها على هذه الصورة واستغلال ما فيها من نغم يشير إلى فرط الإحساس بالثقة والاطمئنان والتحدى.

وإذا لاحظنا بعد ذلك أن البيت الشعري الذي تبدأ به كل مقطوعة هو ذاته البيت الذي تنتهي إليه ، أمكننا أن نظفر بعنصر موسيقى آخر ، فليس من شك أن في هذا التكرار نغما ، وليس من شك كذلك أن فيه دلالة معنوية هامة تفيد تأكيد وتثبيت المعنى الذي تنتهي إليه كل مقطوعة . وفي جملة البدايات والنهايات تأكيد وتقرير للمعنى الكلي الذي تتضافر القصيدة على تبليغه بل والتصميم عليه .

وبعد، فهذا نموذج من الشعر الحديث الذي تطورت فيه بنية القصيدة في شكلها ومضمونها . واستطاعت بتحررها من كثير من قيود الصياغة القديمة أن تطوع من الوزن الشعري والقافية وأن تخضعها للتجربة في غير تكلف أو صنعة . كما استطاعت أن تخلص من الأعباء الثقيلة التي أرهقت كاهل القصيدة القديمة وأن تحقق النمو الداخلي المتدرج ، وأن تعمل على استغلال كل عناصر الفن الشعري من أجل تصوير تجربة شعرية تمثل موقفا إنسانيا واحدا . كما استطاعت اللغة فيها أن تتلاقى في عوالم من الفكر أرحب وأبعد وهي مع كل هذا لم تنخل عن الأصول القديمة كلية ، وإنما عدلتها وصيرتها أكثر ملائمة للعصر .

الشكل والمضمون

لعل من الأهداف التي سمعنا إلى تحقيقها في الفصول السابقة ، وعلى الأخص ما جاء منها متصلاً بنظرية الخيال ووحدة العمل الفني هو توضيح العلاقة بين الشكل والمضمون في الأدب . وهي قضية طالما شغلت المشتغلين بالدراسات الأدبية والنقدية على مر العصور ، لا في الآداب الأوروبية وحدها ، ولكن في أدبنا العربي كذلك . وخطورة هذه القضية إنما ينشأ من ارتباطها الوثيق بتقدير قيمة العمل الأدبي وتبين تأثيره . فإن أى خلط في فهم طبيعة العلاقة بين الشكل والمضمون سيؤدى بالضرورة إلى الخلط في الحكم على الآثار الفنية ، وإلى اختلاف النقاد والأدباء في حقائق ، وإن جاز الاختلاف فيها في العصور الماضية فلا يجوز أن يختلف عليها أحد اليوم . وعلى الأخص بعد أن تطورت دراسات علم الجمال الحديث وبعد أن وضحت من خلال هذه الدراسات الأسس التي ينبني عليها الفن أيا كان نوعه .

وقبل أن نبدأ في دراسة هذه القضية وتبنيها في مراحلها المختلفة يحسن بنا أن نحدد ما يعنيه النقد الحديث باصطلاحى الشكل والمضمون أو الشكل والمحتوى وقد يستخدم أحياناً اصطلاح الصورة بدلاً من الشكل فيقال :

الصورة والمضمون

والشكل عندهم هو الصورة الخارجية ، أو هو الفن الخاص المجرد عن المضمون والذي تتمثل فيه وتتحقق من خلاله شروط الفن الأدبي ، سواء أكان قصيدة غنائية أم قصة مروية أم مسرحية . فإذا حكمنا على قصيدة غنائية من حيث الشكل مثلاً قصرنا أحكامنا على كل ما يتصل بتحقيق الصورة الخارجية لهذا الفن من وزن وموسيقى وصور شعرية ، وصياغة فنية ، وبما قد يتحقق من خلال ذلك من جمال أو انسجام في الوحدة أو تناظر في الأجزاء .

وبالجملة كل ما يتصل بالعنصر الشعري الفنان في القصيدة وصياغته وأسلوب تصويره . وكذلك الحال في المسرحية ، فالشكل فيها هو كل ما يتصل ببنائها الدرامي وتماثل هذا البناء وتدرجه من بداية « إلى وسط ، إلى نهاية ، ثم التحام أجزائه وروعة تصويره بفض النظر عما يتضمن من مضامين أو يشير من قضايا إنسانية أو اجتماعية أو نفسية أو أخلاقية .

أما المضمون أو المحتوى فهو كل ما يشتمل عليه العمل الفني من فكر أو فلسفة أو أخلاق أو اجتماع أو سياسة أو دين ، أو غير ذلك من موضوعات ذات شأن تاريخي أو وطني . ومن هنا يكون المضمون أو المحتوى هو في غالب الأمر المادة الخام التي يستخدمها الأديب أو الشاعر ، والذي يشكلها الفنان في الصورة التي يريد .

وانقسم النقاد وفقا لهذا التمييز بين الشكل والمضمون إلى مدرستين : إحداهما مدرسة الشكل والأخرى مدرسة المضمون . وأخذت كل مدرسة تقيس الفن بمعاييرها الخاصة . فأصحاب الشكل لا يرون في المضمون أية قيمة فنية ، ويحصرون أحكامهم في دائرة الصياغة الفنية وما يتحقق عنها من جمال . وأصحاب المضمون يرون أن الفن كله مضمون . وحددوا المضمون كما يقول كروتش « تارة بما يلد ، وتارة بما يتفق مع الأخلاق ، وتارة بما يسمو بالإنسان إلى سماوات الفلسفة والدين ، وتارة بما هو صادق من الناحية الواقعية ، وتارة بما هو جميل من الناحية الطبيعية المادية » (١) .

والمسألة مرتبطة في جذورها بفلسفة إدراك الأشياء : هل ماهية الشيء

(١) الجبل في فلسفة الفن ص ٩١ .

متحققة فيه أم أن الماهية فكرة منفصلة عن الشيء ؟ أو بمعنى آخر : هل المدرك الحسى الذى أمامنا يحمل فى ذاته حقيقة كاملة فيه أم أنه يمثل ظلالاً لا للحقيقة منفصلة عنه وبعيدة عن كيانه ؟

أما أرسطو فيرى أن الماهية ليست فكرة منفصلاً عن الأشياء ، والحقيقة عنده كاملة فى المدرك الحسى ، ومن ثم فإن جوهر الشيء عنده لا ينفصل عن تحققه المادى . ومن هنا كان عالم الشعر عند أرسطو كامناً فى المظاهر الحسية ، ويستطيع الباحث أن يستنتج من نقد أرسطو أنه مؤمن بالتلازم بين الصورة والهيولى .

والذين يفصلون بين الشكل والمضمون إنما يعزلون إلى حد كبير بين الأفكار أو الماهيات وبين المدركات الحسية .

والكلمات لا تعنى الدلالة على أشياء ، وإنما تعنى أفكاراً وأشياء فى الوقت نفسه . فإذا ذكرنا كلمة أسد يتداعى إلى الذهن شيئان : أولاً جملة من الصفات التى تحدد شكل الأسد وتكتسب عن طريق الملاحظة والتفرقة بين الصفات الجزئية والعرضية والصفات المشتركة : وثانياً جملة الارتباطات والانطباعات القائمة حول الكلمة ، أى بمعنى آخر ما يمكن أن تضفيه الكلمة من إحساس من أجل ذلك كان من الصعب أن تفصل بين ماهية الأسد وبين الإحساس المرتبط بما تثيره الكلمة فى النفس من إحياءات خاصة إلا فى نطاق التقسيم النظرى بين ما يدرك بالعقل وما يدرك بالحس . وقد يمكن القول بأن ماهية البدر مستقلة عن جمال البدر الذى يستمد عادة من جملة الإحياءات والارتباطات ، وفى وسع أى إنسان أن يقول إن استدارة البدر واستنارته شيء وجماله شيء آخر ، كما فى وسع الدراسة النظرية البهتة أن تقول إن وصفنا للبدر بالجمال

شيء نابع عن الذوق . أما ماهية الإدراك التي تتمثل في فكرته كنجم مستدير مستدير يظهر في السماء ليلاً فشيء آخر اكتسبناه من طول النظر والتأمل ، لا عن طريق الذوق .

ومن الممكن أن نقول ذلك ، وأن نفصل بين ماهية الشيء وبين الانطباعات أو الارتباطات القائمة حوله ، ذلك إذا أردنا أن نفرق بين الإدراك العقلي المحض وبين الإدراك الحسي (١) .

ولسكننا في مجال اللغة والأدب نخضع لمبدأ عام لا ينبغي الاختلاف عليه وهو مبدأ رمزية اللغة ، فليست الكلمات في اللغة والذعر مجرد علامات أو إشارات نتخذها لنشير بها على وجود شيء أو سواه ، وإنما هي رموز تتضمن شيئاً من المفاهيم والإحساسات .

« فالرموز بالمعنى الدقيق هي تلك التي لا يكتفى فيها على مجرد الدلالة » بحيث يكون هناك الطرفان فقط : طرف العلامة الدالة من جهة ، وطرف الشيء المدلول عليه من جهة أخرى . بل يضاف إلى مجرد الدلالة شحنة عاطفية من نوع معين مقصود يراد لها أن تنزوي في نفس الرائي أو السامع كلما وقع على رمز معين ، فعلم الجمهوريه العربية الممتدة - مثلاً - له ما لهذا الاسم من دلالة على البلد المراد الدلالة عليه . لكنه يضيف إلى مجرد دلالة الاسم على مسماه ضرباً من الشعور يراد له أن ينشأ في النفوس كلما وقعت العين على ذلك العلم - والحلال رمز للإسلام ، والصليب رمز للمسيحية ، فكأنهما كلمتان . لسكنهما يزيدان على كونهما مجرد كلمتين - لكل منهما مدلولها المعين ، إذ هما

(١) نظرية المعنى في الفكر العربي ص ٧٠ وما بعدها .

تضيفان إلى عملية الدلالة موقفا شعوريا خاصا ، (١).

فالكلمات إذن ليست قطعاً من الخشب أو الفسيفساء يوضع بعضها إلى جانب بعض ، وإنما السمكيات أرواح تخزن في داخلها مشاعر وإحساسات . وهي بتفاعلا مع غيرها في داخل سياق لغوي قادرة على منح بعضها البعض دلالات وفاعليات خاصة . وبذلك تكون اللغة في يد الكاتب أو الأديب في حركة خلاق مستمرة ، والفن الأدبي استثمار لإمكانات اللغة التي لا تنتهي عند حد .

وإذا فهمنا رمزية اللغة على هذا النحو يصبح الفصل بين الفكر الخالص المجرد ، وبين الشعور أو الإحساس أو ما تتضمنه كلمات اللغة من ارتباطات أو إحياءات أمراً بعيداً كل البعد عن المفهوم الحقيقي لأمر اللغة فنياً .

من أجل هذا حق لأرسطو ألا يفصل بين الصورة والهيولى ، ولسكن فهم أرسطو للغة لم يصادف سوى عند مدرسة اللغويين الاسكتنديين ، وعند هوراس وشيشرون فقد رأى هؤلاء أن الشعر عالم من الألفاظ ، واختلط عندهم مفهوم الشعر بمفهوم الخطابة ففصلوا بين الشكل والمضمون تحت اصطلاحى الألفاظ والأشياء (res) ، واستمر تأثير هوراس فيمن جاء بعده وحتى في عصر النهضة فأصبح النظر إلى الشعر يتساوى مع النظر إلى الخطابة والمنطق وفلسفة الأخلاق (٢) .

ومن الغريب أن يمتد هذا التأثير إلى القرن التاسع عشر فينقسم فلاسفة

(١) فلسفة ولن ١٤١٤٣

(٢) فن الشعر ص ١٩١ ، ١٩٣

الفن في هذا القرن إلى مدرستين : مدرسة الشكل ومدرسة المضمون . والأهـب من هذا كله أن نرى بيننا اليوم من المعاصرين من لا يزال يفهم الشعر والأدب على أنه شكل ومضمون أو لفظ ومعنى . ويرجع الفضيلة فيه إلى الشكل دون المضمون أو إلى المضمون دون الشكل . فما أكثر ما نسمع من النقاد أن قصيدة ما جيدة فيما تهتمل عليه من إحساسات ومشاعر ، ولكنها فقيرة من ناحية أسلوبها أو صياغتها . وكثيرا ما نسمع بعض النقاد يتحدثون عن مسرحية ما فيقولون إنها سليمة من حيث البناء الدرامي ، ولكن يموذها الموضوع المأم ذو الشأن التاريخي أو الوطني أو الاجتماعي .

وهذه جميعها أخطاء يأبأها الذوق بل وينفر منها العلم والفهم الصحيح لعملية الخلق الأدبي والنقد الأدبي على السواء .

وليس من شك أن هذا الخلط في مفهوم العمل الفني خلقت نقدا إنما يرجع إلى ظهور النظريات الكثيرة مثل نظريات اللذة ، والنظريات الأخلاقية والمادية في الفن وغير ذلك . كما يرجع أساسا إلى إهمال العنصر الفني إما لإفلاسها إما هجرها . الأمر الذي جعل أصحاب هذه النظريات يعتبرون الفن عنصرا لاحقا أو عرضيا .

وليس هناك ما هو أشد حثا للخلاف القائم بين أنصار الشكل والمضمون من نظرية الخيال عند كولردج فقد حددت هذه النظرية الحماوط الأساسية التي ينبغي عليها الخلق الأدبي بدرجة لم يعد هناك مجال بعدها للتشجيع أو الانقسام . فقد عرفنا أن الخيال هو الذي يبدع الشكل العضوي ، وهذا الشكل العضوي ينبسج من داخل العمل الفني ، كما أنه خاضع لتجربة الشاعر لا لشيء آخر يفرض عليه من الخارج . ومن هنا أصبح الشكل الخارجي

في الشعر ليس بذى قيمة في ذاته ، إن قيمته في اتحاده اتحاداً عضوياً مع سائر العناصر المكونة للعمل الفني . واعتماد كل جزء من أجزاء العمل الفني اعتماداً كلياً على الأجزاء الأخرى هو معيار جودة الشكل عنده . وقد نتج عن هذا كله نتائج هامة في الأهمية نجملها في النقاط الآتية :

أولاً : أصبح نقد العمل الفني عند كولردج يقوم على أساس هام هو أن الشكل والمضمون يتحدان اتحاداً تاماً ، وأن الشكل المضمون أمر غير مكسب ، وليس مصنوعاً صناعة آلية واسكنه في باطن العمل الفني ، ويتحدد في تطوره من الداخل . ومعنى شكله هو بالعبط اكتمال نموه (١) :

ثانياً : إن قيمة العمل الفني تأتيه من اتحاد أجزائه ، وإذا كان نمطه قواعدياً للعمل الفني فهي قانون العبقرية ، لا القانون المفروض على الفنان من الحصارج . إنه قانونه الخاص الذي يستطيع أن يطرق به أفضل السبل لتحقيق أهدافه ، وبهذا يقضى كولردج على ما كان يلجأ إليه الكلاسيكيون في تقديم عندما كانوا يحددون القراء أصولاً بعينها لا يحددونها ، ويلتزم بها التقاد كذلك فلا يحكون بالجمدة أو الرداءة على حمل فني إلا إذا توافرت لهذا العمل شروط محددة . وبذلك يحطم كولردج فسكرة القانون الصارم في النقد ، ويرى أنها مسألة نصية يحددها العمل الفني نفسه الذي يختلف من شاعر إلى آخر ، ومن عصر إلى عصر .

ثالثاً : القضاء على ثنائية اللفظ والمعنى التي كانت سائدة في النقد الأدبي قبل كولردج . وله في هذا المجال فهمه الدقيق لفئة ووظيفتها في العمل الفني .

فهو يميز بين الكلمات كأصوات وبينها كعنان . أو بينها كأدوات اصطلاحية
الغرض منها الإشارة، وبينها كوسيلة من وسائل الدلالة على حقيقة الشيء . غير
أن اللغة في الشعر تجمع بين لغة الإشارة الباردة وبين اللغة الحية النافذة
المشاعر . وهو يصف لغة الشعر فيقول عنها : « إنها اللغة الأولى مزججة
باللغة الثانية ، اللغة الاصطلاحية المستخدمة بحيث لا نتكفى بمجرد الإشارة
إلى الصورة الباردة ، وإنما بحيث تعبر عن حقيقة الشيء » (١) . ويقول في
موضع آخر :

« إن الفرق الشاسع بين الألفاظ التي تستعمل كمجرد علامات اصطلاحية
للفكر . والتي هي بمثابة عملة للتخاطب ، عملة ناعمة الملمس أعمى ما كان عليها
من رسم وكتابة لكثرة الاستعمال . وبين تلك الألفاظ التي توصل لنسا
صوراً . سواء أكانت هذه الصورة مستعمارة من موضوع خارجي معين لكي
تحيي وتخصص موضوعاً آخر ، أم كانت مستخدمة بطريقة رمزية لكي
تجسد حالة المتكلم الباطنة ، أو مستخدمة بحيث تعبر على الأقل عن نوعاته
الخاصة » (٢) .

ويعرف الشعر بقوله :

« إنه أفضل الألفاظ في أفضل الأوضاع » (٣) .

ومعنى هذا أن أى كلمة في العمل الفني لا يمكن تفسيرها أو استبدالها

(١) كولردج ص ٩٦

(٢) المرجع السابق ص ٩٦

(٣) المرجع السابق ص ٩٦

بأخرى دون أن يفقد السياق معناه . فكل لفظة مستقلة بـ وجودها متميزة
بشخصيتها . فليس هناك لفظة يمكن أن تتساوى مع لفظة أخرى في معصومها
من الشعور . خذ أى كلمتين متشابهتين في المعنى وحاول أن تستجلى ما وراءهما
من إحساس فتجد أن لكل منهما مزاجا مختلفا وروحاً متباينة . من أجل
ذلك قال كولردج : « إن الشعر الرائع هو الذى لا يمكن ترجمته إلى ألفاظ
أخرى دون أن يفقد جماله شيئاً » . (١)

ولو كانت الكلمة مجرد رمز يشير إلى معنى أو فكرة فحسب لكان
يمكن للكلمتين المترادفتين أن يتساويا أو أن تحمل الواحدة منها مكان الأخرى .
ولكننا نعرفنا أن الكلمة ليست مجرد إشارة باردة لمعنى أو فكرة ، وإنما
هى تسبيح متشعب من إحساسات . بل إن لكل كلمة تاريخاً طويلاً مرته به ،
وظروفا نشأت فيها ، وارتباطات أحاطت بها . وهذا كله كقيل أن يؤيد
الكلمة خصبا وحياة ، وأن يجمها شخصية متميزة تماما وهذا هو ما عناه
كولردج بقوله :

« ولا يتضمن معنى اللفظة فى رأى مجرد الموضوع الذى يقابلها ، بل
يشمل أيضا جميع الارتباطات التى تبعثها اللفظة فى أذهاننا . فطبيعة اللغة لا
تتمكنها من نقل الموضوع فحسب ، وإنما يجمها أيضا قدرة على نقل شخصية
المتكلم الذى يعرض الموضوع ونواياه » . (٢)

يتضح لنا من كل ما سبق أن علاقة اللفظ بالمعنى عند كولردج علاقة

(١) المرجع السابق ص ٩٦ .

(٢) كولردج ص ٩٢ .

حية ، وأن ارتباطها وثيق بحيث لا يمكنك أن تغير اللفظة أو تنقلها من مكانها أو تستبدلها إلا إذا تغير المعنى .

رابعا : من النتائج الأخرى الهامة التي تولدت عن مفهوم كولردج للشكل والمضمون اعتبار الوزن والموسيقى في الشعر جزءاً لا يتجزأ من التجربة الشعرية وعنصراً ملحقاً تماماً كلياً بسائر العناصر الأخرى المكونة للقصيدة . بل إن الوزن عنده نعمة من نمار الخيال يقول :

« إنني أعتقد أنه من البهائم المرضية جداً في تأليف الشاب الولع بالصوت الفني العذب حتى وإن كان في ذلك إفراط مغيب . ذلك بالطبع إذا كان من الواضح أن الموسيقى في شعره أصيلة ، وليست نتيجة تقليد آلي سهل -- فالصور الشعرية (حتى ولو كانت مستقاة من الطبيعة ولا سيما حين يكون مصدرها الكتب مثل كتب الأسفار والرحلات وعلم الأحياء) شأنها شأن الأحداث المثيرة ، والأفكار الصادقة والمشاعر الشخصية أو العائلية الحقيقة كل هذه الأشياء بالإضافة إلى فن جمعها أو صياغتها في صورة قصيدة ، قد يستطيع أي فرد موهوب ، وعلى قدر من الاطلاع أن يكتسبها بالجهد المتصل مثلاً يكتب المرء حرفة من الحرف . أما الاحساس بالمتعة الموسيقية بالإضافة إلى القدرة على توليد هذا الاحساس لدى الغير فإنما هي هبة الخيال وحده . ومن الممكن تنمية هذا الاحساس وثقافته ، ولكنه يستحيل تعلمه . مثله في ذلك مثل القدرة على خلق أثر واحد من الكثرة ، وعلى تعديل سلسلة من الأفكار بواسطة فكرة واحدة سائدة أو انفعال واحد مهيمن . إن هذه هي الأشياء التي يصدق عليها المثل القائل بأن المرء يولد شاعراً . ولا يمكنه أن يصبح شاعراً عن طريق الصنعة . » (١)

ومصدر الوزن عند كولردج هو العاطفة أو الانفعال بمعنى أن الذى يختار الوزن الشعرى انفعال الشاعر نفسه فعندما تثور فى نفس الشاعر عاطفة جياشة يلجأ إلى الوزن أو إلى الموسيقى لأنهما أقرب الوسائل للتعبير عن المواقف المشبوبة ، ولأنها هى الأخرى بدورها أكثر الوسائل قدرة على تبليغ العاطفة وإثارتها عند القارئ أو السامع . على أن الوزن الذى هو وليد الانفعال والعاطفة المشبوبة بحاجة إلى أن يفرض عليه الشاعر درجة من التوازن . وهنا تتدخل الإرادة التى تستطيع أن تحصل العاطفة الثائرة المشبوبة عند الشاعر إلى إيقاع محدد خاضع لنظام ، وليس مجرد تفجر عاطفى غير خاضع لسيطرة الإرادة . ومن ثم لا يتحقق الوزن فى الشعر إلا نتيجة لدرجة من التوازن بين العاطفة والإرادة . وفى هذا يقول كولردج :

« وبما أن الوزن نتيجة فعل إرادى لأجل مرج اللذة بالانفعال فإنه يجب أن تكون آثار هذه الإرادة واضحة فى سائر اللغة المنظومة حسب تتدخل هذه الإرادة . » (١)

ويربط كولردج بين الكلام المنظوم ولغته . وهو يرى أن أى كلام موزون بحاجة إلى لغة خاصة تناسبه . فلما كان الوزن وليد الانفعال وصادرا عن عاطفة الشاعر فكذلك لغته . هذا بالإضافة إلى أن جزءاً هاماً من موسيقى الشعر تابع من علاقات اللغة وأصواتها وبرائتها وما تحمله تلك النبرات والأصوات من مشاعر . ومن هنا نشأت العلاقات العضوية الحية بين الوزن وغيره من مقومات العمل الفنى ، على الأخص اللغة التى هى مستودع الانفعال والموسيقى والصورة .

أما تأثير الوزن عند كولردج فيرجسج إلى ناحيتين : الناحية الأولى ناشئة من تكرار وحدة موسيقية معينة تنفشر في العمل الفني كله ، وتعمل على تشويق القارئ ودفعه للقراءة وإثارة حب الاستطلاع في نفسه . أما الناحية الثانية فهي النغمة غير المتوقعة ، والتي لا تنفأ عن الالتصاف بين وحدات موسيقية متكررة وإنما تلك التي تنشأ من عنصر المفاجأة أو خيبة الظن كما يحصل لريتشاردز أن يسميها . فالإيقاع عنده لا يتحقق من قانون التوقع وحده وإنما يتوقف على قانون المفاجأة أو خيبة الظن . يقول ريتشاردز :

والذي يجب الذي يتألف من التوقعات والإشباكات أو خيبة الظن أو المفاجآت التي يولدها سياق المقاطع هو الإيقاع . وربما كانت معظم ضروب الإيقاع تتألف من عدد من المفاجآت ومشاعر التصويق وخبية الظن لا تقل عن عدد الإشباكات البسيطة المباشرة . وهذا يفسر لنا لماذا سرعان ما يصبح الإيقاع المسرف في البساطة شيئاً تمججه النفس . (١)

وهذه النغمة الناشئة من عدم التوقع أو المفاجأة هي التي تولد الدهشة وتثيرها لدى القارئ في الكلام المنظوم .

وبجمل القول في الوزن عند كولردج أنه جزء لا يتجزأ من التجربة . يصدر عن درجة عالية من التوازن بين العاطفة المشبوبة والإرادة الواعية ، ويثير في النفس حب الاستطلاع والتشويق والدهشة . ويتألف الوزن مع مادة القصيدة يمكن للشاعر أن يحقق عملاً فنياً رائعاً . أما الوزن وحده فلا يمكنه أن يحقق قيمة فنية في ذاته . من أجل ذلك يشبهه كولردج بالخسيرة فيقول :

(١) مبادئ النقد الأدبي ص ١٩٢

« إن الوزن إذا ما قصد استعماله لأغراض شعرية أشبه ما يكون بالخبرة...
فالخبرة في ذاتها عديمة القيمة » بل إنها كريهة المذاق « ومع ذلك فهي تضيف على
الشراب الذي تترج به بنسب معقولة روحاً وحيوية » .

ومن هذه العبارة الأخيرة يتضح لنا أن قيمة الوزن في الشعر لا تتحقق إلا
إذا استطاع أن يتحد ببقية العناصر في القصيدة اتحاداً تاماً .

الشكل والمضمون عند كروتشه :

ومن أهم من تعرض لقضية الشكل والمضمون في العمل الفني الفيلسوف الإيطالي
المعروف بـ « كروتشه » وأضح كتاب « علم الجمال » ، وصاحب مدرسة كبيرة
في الدراسات الجمالية والفنية .

ولقد لاحظ كروتشه أن هناك ثلاثة تمييزات خداعة تملأ صاحبة فلسفة الفن ،
وتغري المرء بسهولة وبدايتها الظاهرة وكلها تتعلق بالشكل والمضمون .
وأشهر هذه التمييزات هو التمييز بين المضمون والصورة (١)

وخطورة هذا التمييز في رأي كروتشه يرجع إلى أن الناقد سوف يجد نفسه
أمام قيمتين اثنتين للعمل الفني لاقية واحدة . إحداهما ترجع للشكل والأخرى
للمضمون . فيرى أشياح المضمون أن الفن هو العنصر المجرد ، ويرى
أشياح الصورة أن الفن هو العنصر المجرد من المضمون .

ويسخر كروتشه من هؤلاء وهؤلاء حين يقتنع دراستهم وفلسفاتهم
ويجد في نهاية الأمر أن كل ما دار من جدل حول المدرستين لم ينته إلا إلى
حقيقة واحدة هي أن أصبح أشياح المضمون « على غير إرادة منهم » أشياحاً

(١) يستخدم كروتشه (الصورة) بدلاً من (الشكل) .

الصورة ، وأن أصبح أشياع الصورة على ، غير إرادة منهم ، أشياء المضمون . وهكذا وقفت كل من الطائفتين موقف الأخرى ، ولكن على غير استقرار ولا اطمئنان ثم تعود إلى مواقفها على غير اطمئنان ولا استقرار كذلك .

ولكن قضية الشكل والمضمون عند كروثشه قد وجدت الحل تلقائيا في تفسيره للفن وتحديد مفهومه . وقد عرفنا أن الفن حدس عند كروثشه ، وعرفنا ما يعنيه بكلمة الحدس في الفصول السابقة ، وأدركنا أن تعريفه للفن بأنه حدس قد ميز الفن عن المفاهيم المنطقية والفلسفية والاجتماعية ، كما ميزه عن الذة والأخلاق . ولكنه مع تمييزه للفن عن كل هذه المفاهيم لم يقلل من شأن المضمون بل لقد جعله نقطة البدء التي تتفرع منها التجربة والحقيقة التعبيرية أو الفنية . ولكنه مع ذلك لم يجعل المضمون خصائص فنية سابقة على العمل الفني . فإذا كان المضمون قيمة فهو لا يكتسبها إلا من خلال العمل الفني نفسه .

وينتهي كروثشه في مناقشته لموضوع التمييز بين المضمون والصورة إلى الحقيقة الآتية ، فيقول :

« والحقيقة هي أن المضمون والصورة يجب أن يميزا في الفن ، لكن لا يمكن أن يوصف كل منهما على انفراد بأنه فني ، لأن النسبة القائمة بينهما هي وحدتها الفنية ، أعني الوحدة ، لا الوحدة المجردة الميتة . بل الوحدة العيانية الحية . » (١)

(١) المجلد في فلسفة الفن ص ٥٥

ويقول في موضع آخر :

« فسيان إذن (أو قل إنها وسيلتان من وسائل التعبير الموافق) أن نعد الفن مضمونا أو صورة ، شريطة أن يكون من المفهوم دائما أن المضمون قد برز في صورة ، وأن الصورة ممثلة بالمضمون ، أي أن الشعور هو الشعور المصور . وأن الصورة هي الصورة المشعور بها . » (١)

ويقول كذلك :

« والماطفة أو الحالة النفسية ليست مضمونا خاصا ، وإنما هي الكون كله منظورا إليه من ناحية الحدس . وليس في وسعنا أن نتصور في خارجها أي مضمون آخر ليس في الوقت نفسه صورة مختلفة عن الصور الحدسية : لا الأفكار التي هي الكون بأسره منظورا إليه من ناحية العقل ، ولا الموضوعات الفيزيائية والعناصر الرياضية التي هي الكون بأسره منظورا إليه من ناحية الإرادة . » (٢)

وبهذه العبارات الأخيرة المحددة يحسم كروتشه في القضية كلها عندما يربط بين المضمون والصورة هذا الربط المحكم ، فلا يمكن تصور مضمون مهما يكن شأنه خارجا عن الصورة الحدسية . وما الفكر والعقل والتخطيط والتجربة والإرادة إلا وسائل خادمة للفن ولكنها ليست بذاتها فنا .

أما التمييز الثاني الذي لا يقل عن التمييز الأول خداعا والذي تمتلئ به أيضا صاحة فلسفة الفن فهو التمييز بين الحدس والتعبير أو بمعنى آخر التمييز بين الصورة وترجمتها المادية .

(١) المرجع السابق ص ٩٦

(٢) المرجع السابق ص ٥٦ و ٥٧

فن النائم من يميز في الفن بين التجربة باعتبارها موضوع الالفعال والتصوير وبين ما يستخدمه الفنان من كلمات أو أصوات أو ألوان للتعبير عنها . ويرى هؤلاء أن الأولى هي باطن الفن والثانية هي ظاهره . ويعتبرون الأولى هي الفن وأن الثانية هي مادته .

ويرد كروثمة على هؤلاء فيرى أن التفريق بين الباطن والظاهر قد يكون سهلاً أمره ولو في القول على الأقل . ولكننا إذا امتدنا من عملية التفريق إلى تقرير النسبة أو التركيب فيوف نصطدم بعوائق تخيب الفن ونحطم الأمل ، وإذا بنا نلحظ أن تمييزنا كان خاطئاً . يقول :

« فأنى لشئ خارج عن الداخل وغريب عنه أن يجتمع إلى هذا الداخل ويعبر عنه ! كيف يمكن لصوت أو لون أن يعبر عن صورة مجردة من الصوت واللون ، كيف يمكن لجسم أن يعبر عما ليس بجسم ! بأية طريقة يمكن أن يساهم في فعل واحد الخيال التلقائي والتفكير والنشاط المادى ؟ متى فرقنا الحدس عن التعبير ، وجعلنا طبيعة الأول مختلفة عن طبيعة الثاني ، لم نجد هنا لك حداً وسطاً يستطيع أن يجمع بينهما ويلحم أحدهما بالآخر . ولا تستطيع جميع نظريات التداعى والعادة والآلية والنسيان التي ارتأها علماء النفس أن تحل مسألة الاتصال هذه بين التعبير والصورة . وهذا ما اضطر بعضهم إلى افتراض أن في المسألة سرا ، فمنهم من رأى أن هذا السر تزواج عجيب ، وهؤلاء من أصحاب الذوق الشعرى ، ومنهم من رأى أنه نوع من الموازنة النفسية — الجسمية .

وكان ينبغي قبل أن نلجأ إلى السر أن نبين هل كان تفريق العنصرين صحيحاً ، بل هل يمكن أن نتصور حدساً من غير تعبير . وفي رأى أن ذلك

لا يقل امتناعا على التصور عن تصور نفس بلا جسد .. والواقع أننا لا نعرف إلا حدودا معبرا عنها . فالفكرة لا تكون بالنسبة إلينا فكرة إلا إذا أمكن أن تصاغ باللفاظ ، ولا اللحن الموسيقى يمكن أن يكون لحننا موسيقيا ما لم يتحقق بأنغام ، ولا الصورة التجميعية يمكن أن تكون صورة تجميعية ما لم تظهر بخطوط والوان . ولست أحتم أن تنطق الالفاظ جهارا ، ولا أن تعزف الموسيقى على آلة ، ولا أن نثبت الصورة على خيش . ولكن من المحقق أنه متى بلغت الفكرة حد النضج وأصبحت فكرة حقا دارت الالفاظ في كياننا كله ، فحركت عضلات الفم ، ورنّت في داخل الأذن . ومتى كانت القطعة الموسيقية قطعة موسيقية حقا وأيتها وترنح على الشفاه ، وتحرك الأصابع حتى الكأّن الأصابع تلعب على أوتار خيالية .^(١)

ويقول كذلك:

« إنك لو جردت الشاعر من أبحره وألفاظه وقوافيه ، لما بقى هناك فكرة شعرية كما يخيل إلى بعضهم . بل لما بقى شيء البتة . فلأنما نشأ الشعر مع هذه الالفاظ وهذه القوافي وهذه الأبحر . وليس في وسعنا كذلك أن نقول إن التعبير أشبه بالبشرة بالنسبة إلى الجسم . اللهم إلا أن نقول : إن الجسم كله ، في كل خلية من خلاياه ، وفي كل عنصر من هذه الخلايا . هو في الوقت نفسه بشرة . »^(٢)

وهكذا ينتهي كروتشة في مناقشاته بفكرة الفصل أو التمييز بين الحداص والتعبير إلى حقيقة هامة مؤداها : أنه لا يمكن تصور الفصل بين الفن ومادته

(١) المرجع السابق ص ٥٩، ٥٨

(٢) المرجع السابق ص ٦١، ٦٠

طالما كانت العبقرية الاصلية لدى الفنان هي في الحقيقة كاملة في قدرته الفائقة على استغلال مادة فنه واستثمارها على النحو الذي يبلغ به درجة عالية من الكمال . إذ كيف يمكن لإنسان أن يكون شاهرا عظيما وهو يسيء نظم الشعر ، أو مصورا كبيرا وهو لا يجيد الملازمة بين الألوان . . أو موسيقيا موهوبا وهو لا يحسن تحقيق التناغم بين الأصوات . أنه يكون فنانا كبيرا وهو لا يحسن التعبير؟ من أجل ذلك قالوا عن روفائيل : لو لم يكن له يدان لظل مصورا عظيما ، غير أنهم لم يقولوا لو لم يكن له إحساس بالرسم لظل مصورا عظيما . (١)

أما التمييز أو التفريق الثالث الذي ملأ ساحة فلسفه الفن والجمال والذي خدج الناس طويلا وما زال يخدعهم ، والذي يحرص كروتشه على أن ينبذ الأذهان إليه لخطورته على نظرية الفن ، وعلى المذاهب النقدية هو موضوع التفريق بين التعبير والجمال .

وهؤلاء ، في نظر كروتشه ، يقسمون مفهوم التعبير الفني إلى لحظتين : لحظة التعبير بالمعنى الخاص للكلمة : يعنى الوصول إلى التعبير . ثم لحظة جمال التعبير : يعنى زخرفة التعبير . وعلى هذا الأساس صنفوا التعبيرات في زمريتين : التعبيرات المارية ، والتعبيرات المزخرفة ، (٢)

ويرى كروتشه أن هذا الاتجاه في التفريق بين التعبير وزخرفة التعبير منتشر في ميادين الفن المختلفة ، ولكنه قد نما واتسع في ميدان اللغة بوجه

(١) المرجع السابق ص ٦٣ و٦٤

(٢) المرجع السابق ص ٦٤

خاص، بل إنه يحمل اسما مشهورا هو اسم البلاغة ذلك لأن البلاغة في اعتقاده هي المبدأ الذي تنفصل فيه الصورة البيانية عن التعبير، فكثيرا ما نرى الدارسين في المبادئ البلاغية يعنون عناية خاصة بخوارف التعبير من تعبيه واستعاره ومجاز، ويفردونها بالبحث والدراسة، وكثيرا ما يقفون عند هذه الصور وقفات خاصة يتناولونها منفصلة عن التعبير مما جعل بعض الناس يظنون أن للصورة البيانية قيمة مستقلة عن التعبير الذي وردت فيه.

ويعلق كروتشه على هذا الاتجاه بقوله:

«وقد كان البلاغة تاريخ طويل منذ بلغاء اليونان إلى أيامنا هذه، ولا تزال تدرس في المدارس، ويعنى بها في الكتب، بل في المباحث اللغوية التي تزعم لنفسها أنها عملية، فضلا عن الأفكار العامة بطبيعة الحال، ولو أنه فقد في أيامنا هذه كثيرا من قوته الأولى، وقد قبله أناس من أهل الذكاء والمصانعة لا أدري أعن كسل أم لقسوة التقاليد، وتركوه يعيش قرونا طويلة. ولم تكدهم تحاول الثورات للنادرة التي قامت في وجهه أن تشيد ثورتها مذهبا، وأن تنتزع الخطأ من جذوره. ولم يقتصر شر البلاغة التي تقول بوجود لغة مزخرفة، مختلفة عن اللغة العارية وسامية عليها، لم يقتصر شرها على ميدان فلسفة الفن، بل تعداء إلى ميدان النقد.» (١)

وليس من شك في أن المنهج البلاغي الذي يرجع مقياس الجمال والجودة في الشعر أو في النثر إلى ما فيه من صور بيانية منبج لا ينهض على أساس من فهم صحيح للأدب. ولقد به عبد القاهر الجرجاني إلى خطورة

(١) المرجع السابق ص ٦٤

هذا المنهج فى القرن الخامس الهجرى، وذلك عندما قضى على فكرة التفريق بين
التعبيرات العارية والتعبيرات المزخرفة بقوله:

«إن من الاستعارة ما لا يمكن بيانه إلا من بعد العلم بالنظم والوقوف
على حقيقته.»

ولنا عودة إلى ماقدنا العربى الكبير لنوضح للفرق بين منهجه فى دراسة البلاغة
وبين منهج من استمسكوا بالتفسيرات الشكلية من أمثال السكاكى والتزوينى .

وما نظن أن هناك اليوم من النقاد المحدثين من يجادل فى أن الجمال ليس
محصورا فى الزخرف أو الاستعارة . ومن البديهي أن يخلو بيت من الشعر من
الصور البيانية ويحقق قمة الجمال فى التعبير الفنى . بل إن من الشعر ما لا يعدو
بمجرد التعبير عن حالة نفسية تعبيرا بالغ التأثير قوى الإيحاء ، وهو بهذا وحده
قادر على أن يبلغ الجودة له، لذاجته وصدقه، ويقول كروتشه فى هذا :

«إن التعبير المناسب إذا كان مناسباً ، كان جميلاً كذلك . لأن الجمال ليس
إلا القيمة المحددة للتعبير وبالتالى للصورة . وإذا كنا نعى ببعته بالمرى أنه يعوزه
شئ يجب أن يتوافر فيه . فنعنى ذلك فى هذه الحالة أنه ليس مناسباً . أو أنه
ليس تعبيرا . أو لم يصبح بعد تعبيرا . وكذلك التعبير المزخرف ، فإنه إذا
كان تعبيرا فى كل أجزائه لم نستطع أن ننعته بأنه مزخرف ، بل بأنه حارى كالاول
وبأنه سليم كالاول كذلك.» (٢)

(١) دلائل الإيجاز من ٧٩

(٢) الجمل فى فلسفة الفهم ٦٥

ويقول :

« ليس التعبير والجمال مفهوميْن اثنين ، فإِهما إِلا مفهوم واحد يمكن أن ندعوه بأحد اللفظين على السواء . إن الخيال الفني لا يكون بدون جسد ، ولكنه ليس بديناء ، ولباسه من ذاته ، لا يلبس شيئا غيره ، وليس إِذن بمزخرف . » (١)

ويرى كروتشه أن موضوع التفريق بين التعبيرات العارية والتعبيرات المزخرفة يرجع في الحقيقة إلى تأثير المنطق والفكر على درامى اللغة وعلمائهما الذين كثيرا ما دارت بينهم المناقشات حول علاقة الفكر بالخيال والفلسفة بالشعر ، والمنطق بالفن ، والجدل بالبلاغة . ووجد هؤلاء أن التفريق بين الفكر والخيال يقتضيهم أن يصنفوا الفلسفة إلى لغتين : الأولى لغسة الفكر والثانية لغسة الشعر . وذهبوا إلى أن التعبير المسمى أو العارى هو المطابق للفكر والفلسفة ، وأن التعبير المزخرف هو المطابق للخيال والشعر . واستمسكوا بهذه القسمة النظرية التى إن جاز لها أن تصح فى مجال التفريق بين لغتين ، إحداهما لغة علمية صارمة تستخدم خارج ميدان الشعر ، ولغة الانفعال التى تستخدم فى ميدان الأدب والشعر ، فإن مثل هذه القسمة لا يجوز لها أن تصح عندما نقصر كلامنا على ميدان التعبير الأدبى سواء منه المزخرف أو غير المزخرف . ذلك أننا فى مجال الأدب لن نجد إِلا خيالا وشعرا وفنا ، وأن إدخال المنطق أو الفكر الفلسفى المجرد ها هنا ، ظلما ، خلىق كما يقول كروتشه أن يلقى ظلا خادعا ، حقيقا بأن يلبس الأمر على العقل ، ويوقعه

(١) المرجع السابق ص ٦٥ .

في الاضطراب ، ويحول بينه وبين رؤية الفن ، في كامل رحابته ونقاوته بدون أن يريه منطقاً ولا فكرياً . (١)

ثم يريد كروتشه الأمر توضيحاً حين يهاجم النظرية المنطقية إلى اللغة ، تلك النظرية التي فصلت بين والنحو والبلاغة . فقد ظن أصحاب هذه النظرية أنه ما دامت اللغة نحواً فينبغي أن تكون نظارتنا إليها نظرة منطقية . والذي زاد الأمر فظاءة أن هذه النظرية المنطقية للغة قد فرضت هي الأخرى سلطانها على منهج البلاغة ودراستها . وحين يهاجم كروتشه هذه النظرية المنطقية إلى اللغة إنما يذهب إلى خطورتها على مناهجنا في دراسة الأدب والبلاغة يقول :

« على أن أسوأ الشرور التي سببها مذهب التعبير « المخرف » لتصنيف صور الفكر الإنساني تصنيفاً نظرياً هو ما تعلق بنظرية أصحابه إلى اللغة . فإتينا إذا سلمنا بوجود تعبيرات عارية نحوية فحسب ، وبوجود تعبيرات أخرى مزخرفة أو بلاغية لزم عن ذلك أن ترجع اللغة إلى العبارات العارية وأن ترد إلى النحو . وبالتالي (إذ لا مكان للنحو في البلاغة ولا في الفن) إلى المنطق حيث يسند إليها دور ثانوي . والواقع أن فساد اللغة المنطقية مرتبط ارتباطاً وثيقاً بالمذهب البلاغي في التعبير ، وهو يتقدم معه جنباً إلى جنب . فقد ندأ مع العصر اليوناني القديم « وما يمشان في أيامنا هذه ، رغم تمارس الأول مع الآخر . وقد كانت الثورات على النظرية المنطقية في اللغة مادرة جداً ، ولم يكن لها نتائج ذات بال » شأنها شأن الثورات التي قامت في وجه البلاغة .

(١) المجلد الثاني ، الصفحة العن س ١٦

وظل الأمر على هذا المنوال حتى العهد الرومانطيقى ، فأصبحنا نرى لدى بعض المفكرين أو في بعض المراكز المصطنقة ، شعوراً قوياً بما تتمايز به طبيعة اللغة من قوة خيالية أو مجازية ، وبما هنالك من روابط تجعل اللغة أوثق بالشعر منها بالمنطق .

على أن كثيراً من خيرة هؤلاء المفكرين عن ظلوا يرون في الفن رأياً خارجاً عن الفن (كالذهب المفهومى أو المذهب الأخلاقى أو مذهب اللذة) ظلوا كذلك ينفرون نفوراً واضحاً من التوحيد بين اللغة والشعر . وفي رأينا أن هذا التوحيد محتوم وسهل معاً ، مادمنّا فهمنا الفن على أنه حدس وفهمنا الحدس على أنه تعبير ، ووجدنا بذلك « ضمناً ، بين التعبير واللغة ، إذا فهمنا اللغة بمعناها الواسع . فما قصرناها تحكياً على ما يدعى باللغة الملفوظة ، ولا حذفنا منها ، تحكياً عنصر النبرة والإشارة . وإذا فهمناها بكامل قوتها ، أى إذا فهمناها في واقعها ، من حيث هي فعل الكلام نفسه ، فما خلطنا بينها وبين مجردات النحو والمفردات . ولا ظننا ، بالعمالة - أن الإنسان يتحدث وفقاً للنحو ووفقاً للمفردات . إن الإنسان يتحدث في كل لحظة كما يتحدث الشاعر ، لأنه ، كالشاعر ، يعبر عن تأثيراته وعواطفه في هذه الصورة التي يسمونها كلامية أو مألوفة ، والتي لا تفصلها أية قوة عن سائر الصور التي يسمونها نثرية ، أو نثرية شعرية ، أو قصصية ، أو ملحمية ، أو حوارية درامية ، أو غنائية أو موسيقية وما إلى ذلك . ولئن كان لا يسمى الإنسان أن يعد كالشاعر (وهو في الحق كذلك . لـصـكوته إنساناً) فما ينبغي أن يسمى الشاعر أن يجمع إلى طامة الناس ، فإن هذا الجمع بفسر لنا لم كان للشعر الرأقى سلطان عظيم على كافة النفوس الإنسانية . فلو كان للشعر لغة خاصة ، لو كان لغة الآلهة ، لما استطاع البشر

أن يفهموه . لكن كان الشعر يسمو بالبشر ، فإله لا يسمو بهم فسوق ذواتهم ، بل داخل ذواتهم : وهكذا نرى الديموقراطية الحققة والارستقراطية الحققة ، في هذه الحالة أيضا ، تلقتين : فيلتقى الفن باللغة ، وتلتقى فلسفة الفن بفلسفة اللغة حتى يمكن أن تعرف كل منهما بالآخرى ، أى أن تعدا شيئا واحدا . . وإن هذا التوحيد بين الشئتين يعود على الدراسات الفنية والشعرية بفائدة عظيمة ، فيخلصها من رواسب النظريات المفهومية والأخلاقية ، ونظريات الموضة التي لا تزال تلاحظ بوفرة عظيمة في النقد الأدبي والنقد الفني . كما أنه يعود بفائدة عظيمة على الدراسات اللغوية التي يحسن أن نخلصها من المناهج الفسيولوجية ، والنفسية الفسيولوجية التي تجري الآن مجرى الموضة ، وأن نحررها من نظرية الأصل الاصطلاحي ، هذه النظرية التي ما تنفك تتجدد والتي تستتبع وراءها المراجعات القبيحة بين الصورة والإشارة ، لأن اللغة لا تفهم على أنها إشارة ، بل على أنها صدورة إشارة . أنه على أنها إشارة للصورة ذاتها ، وبالتالي صدورة ذات لون موسيقى وغناء . إن الصورة هي نتاج عفوى للخيال ، لأن الإشارة التي يفهم بها الإنسان مع الإنسان ، تمرض مقدما وجود الصورة وبالتالي وجود اللغة . (١)

هذا العرض الممتع الذي عرضه علينا كروتشه للنظرة المنطقية للغة ، وما ترقب عليها من آثار في المذاهب بلاغية والنقدية جدير بأن يلقى الضوء على كثير مما التبس على أذهان الدارسين حين يفرقون بين لغة الخيال ولغة المنطق ،

وحين يفتلون بين اللغة والعمر ، وحين يميزون بين اللغة العارية واللغة المزخرفة
وحين يزاجون بين الصورة والإشارة . وكلها تقنيات خطيرة تعود على النقد
الأدبي والبلاغة بالضرر البالغ ، وتساعد بين الدارسين وبين الفهم الصحيح
لطبيعة اللغة والأدب .

ولما كانت هذه الأفكار وثيقة الصلة بدراجاتنا البلاغية ومنهج العرب
القدماء في درس البلاغة ، وفي تصورهم للغة ، فقد حرصنا كل الحرص على أن
نثبت هنا ما قاله كروتشه كاملاً حتى يتنبه ، ونرغب البلاغة إلى ما ينهض من
مناهج البلاغة على مبدأ سليم ، وما لا ينهض منها إلا على ضيق في النظرة وفساد
في الحكم .

اللفظ والمعنى في النقد العربي

غلب تأثير النظرة المنطقية للغة على كثير من الدراسات البلاغية والنقدية عند العرب ، فالتكلمون أصحاب فلسفة وجدل ومنطق وصلتهم بالبلاغة وثيقة كما نعرف من تاريخها ، وقد جادل المتكلمون وهم بصدد دراسة القرآن الكريم وفهم ما فيه من ألوان التعبير والجاز والسديع ، وأدام هذا الجدل إلى التفنن في الأداء اللفظي والبحث في المسائل البلاغية .

والجاحظ وهو أحد هؤلاء المتكلمين قد دفعه الحساس للعربية وبلاغتها وبيانها إلى أن يضع كتابه والبيان والتبيين، لكي يرد على أهل الشعوب الأخرى التي كانت تفخر بما لديها من أقوال في البلاغة والبيان . فأراد الجاحظ أن يثبت أن للعرب السبق في هذا . فألف كتابه هذا في الخطابة ، وذكر فيه أن الخطيب للعرب والفرس فقط . أما الهند فلها معان مدونة ، وكتب جملة . وأن اليونان لها فلسفة وصناعة ومنطق ، وأن صاحب المنطق كان عليا بتمييز الكلام وتفضيله ومعانيه وخصائصه . وأن جالينوس كان أنطق الناس . ولكن الجاحظ فضل العرب على هؤلاء جميعا بالارتجال والبسادة وعدم المكابدة والمماناة .^(١)

وهكذا يتضح لك كيف يبدو فضل العرب على غيرهم من الشعوب من وجهة نظر الجاحظ أول من ألف في البيان العربي . فهم (أي العرب) أقدر على الارتجال والبسادة وعدم المكابدة والمماناة ، وكلها من صفات الخطيب لا الشاهر . ولعل في اختلاط البلاغة لدى العرب بالخطابة ما يذكركمنا بمدرسة

(١) - البيان والتبيين ٣٠ ص ١٥١٤ .

الأفريقيين الإسكندرانيين وهوراس وشيشيرون التي أشرنا إليها سابقاً، عندما لاحظنا اختلاط معنى الشعر عندهم بالخطابة، وأنهم لذلك فصلوا بين شكله ومضمونه تحت اصطلاحى الألفاظ والأشياء، وظلت نظرتهم للشعر مساوية لنظرتهم للخطابة والمنطق وفلسفة الأخلاق.

ويلاحظ الذين يؤرخون لنشأة البلاغة العربية أن مفهوم البلاغة، عند المتقدمين الذين وضعوا أسس علم البيان العربى، وعلى رأسهم الجاحظ مرتبط كل الارتباط بمفهوم الخطابة، فكثيراً ما وردت الكلمتان عند الجاحظ مترادفتين، بل وتحمل كل منهما معنى الأخرى، وتوصف بأوصافها:

بذكر الجاحظ أن سهل بن هارون كان شديد الإطناب في وصف المسامون بالبلاغة، ومقومات البراعة فيها: من المجهارة والحلاوة والفضامة وجودة اللهجة والطلاوة، ثم يتبع هذا بذكر أسماء الخطباء من بنى هاشم (١)

وهكذا يحدد أوصاف البلاغة، ومقومات البراعة فيها بالمجهارة في الصوت والفضامة في اللفظ وحلاوة النطق وجودة اللهجة، وكلها من أوصاف ومقومات الخطيب.

وكثيراً ما ترادف الكلمتان في كتاب الجاحظ، يقول وهو في معرض الحديث عن حكم الجمهور بين خطيبين:

«إذا كان الخليفة بليغاً والسيد خطيباً كان الناقد لقولهما في الأكثر أحسن رجلين، رجل يعطى كلامهما من التعظيم على قدر ما هما في نفسه من الحب، ورجل يعظم نفسه فيسرف في اتهام من يعظمه خشية أن يكون غسوداً عنه».

(١) البلاغة العربية في دور وأنها

ولكن الناقد العادل هو القوى الذى لا يتأثر بهوى نفسه ولا برأى غيره (١) .

ويقول :

« وما تكلمت فيه الخطباء ونطقوا به البلقاء أكثر من أن يبلغ آخرها ويدرك أولها » . (٢) فيجعل النطق مرادفاً للتكلم ويحصل البلقاء مرادفين للخطباء .

وأورد الجاحظ فى كتابه كثيراً من آراء الناس فى البلاغة ، العرب منهم وغير العرب ، وستجد من قراءتك لهذه الآراء أن الخطباءة هى البلاغة . سئل أحد أطباء الهند الذين اجتلبهم يحيى بن خالد البرمكى لعهد الرشيد - ما البلاغة عند أهل الهند ؟ فقال له الطيب : عندنا فى ذلك صحيفة مكتوبة ، ولكن لا أحسن ترجمتها . ولم أعالج هذه الصناعة فألقى فى نفسى بالقيام بمصانفها وتلخيص لطائف معانيها . قال أبو الأشعث : ففقت بتلك الصحيفة الترجمة . فإذا فيها :

« أول البلاغة اجتماع آلة البلاغة ، وذلك أن يكون الخطيب رابط الجأش ساكن الجوارح ، قليل الحفظ متخير اللفظ . لا يكلم عبيد الأمة بكلام الأمه ، ولا الملوك بكلام السوق . . الخ » (٣)

ويكفي أن نطالع الكلمات الأولى من هذه الصحيفة الهندية التى استشهد بها الجاحظ عن معنى البلاغة حتى نرى إلى أى حد احتلت الخطابة المكانة

(١) البهان والتبيين ج ١ ص ٢٦١

(٢) المرجع السابق ج ١ ص ٢٠٢

(٣) البهان والتبيين ج ١ ص ٩٢

الأولى، فكانت لها السيادة على غيرها ، حتى أصبح المالك لزمام البلاغة هو الخطيب ، فاجتماع آلة البلاغة أن يكون الخطيب رابط الجأش ساكن الجوارح . فليست اللفظ . متغيرا اللفظ إلى آخر تلك الأوصاف المتعلقة بالخطيب الجيد .

وانظر كذلك إلى تعريف العتاني للبلاغة وقد تعرض له بعض معاصريه يسأله من البلاغة فقال :

« كل من أفهمك حاجته من غير إعادة ولا حجة ولا استعانة فهو بليغ ، فإن أردت الأسان الذي يروق كل الألسنة ويفوق كل خطيب » فإظهار ما غرض من الحق وتصوير الباطل في صورة الحق . وقال له السائل : قد عرفت الإعادة والحجة . فما الاستعانة ؟ قال : أما تراه إذا تحدث قال عند مقاطع كلامه : يا هناه ويا هذا . ويا هيه . واسمع مني . واستمع إلى . أو لست تفهم ؟ أو لست تفعل ؟ بهذا كله وما أشبهه عى وفساد . (١)

فالبلوغ عند العتاني هو الخطيب الذي إذا نطق لا يتلعثم ولا يترحم ولا يعيد ما يقوله ولا يتوقف ولا تعرق انطلاقاته عوائق فلا يقطع كلامه بقوله : اسمع مني . واستمع إلى . وأفهم عنى إلى غير هذا من كلمات تدل على الخطيب وعدم تمكنه من نفسه .

ولنا بحاجة إلى الإطالة في ارتباط كلمة البلاغة بالخطابة في نهائنا فقد خصص لها الدكتور سيد نوفل فصلا في كتابه البلاغة العربية في دور نهائنا ، (٢) كما تعرض لها الدكتور طه حسين في مقدمته لكتساب نقد النثر

(١) البيان والنبين ج ١ ص ١١٣

(٢) ص ٦٥ وما بعدها

تلك المقدمة التي عرض فيها لتطور البيان العربي من الجاحظ إلى عبد القاهر . كما أشار لها طه ابراهيم في كتابه « تاريخ النقد العربي حتى القرن الرابع الهجري » . وأوضح الدكتور شوقي ضيف في كتابه « البلاغة تطور وتاريخ » بعض الأسباب التي دعت إلى العناية بالخطابة وجعلها محورا تدور حوله معظم الملاحظات البلاغية أو النقدية . وأشار بصفة خاصة إلى ازدهار الخطابة بجميع ألوانها السياسية والدينية في عصر بني أمية . كما أرجع كثرة الملاحظات البيانية في هذا العصر إلى رقي الحياة العقلية . ونمو العقل العربي مما شجع على الجدل والمنظرة في جميع الشؤون السياسية والعقدية . فكان هناك الخوارج والشيعية والزيديون والامويون وكان هناك المرجئة والجبرية والقدرية والمعتزلة . (١)

وإذا كان هذا النمو العقلي عند العرب قد ساعد على العناية بأساليب الجدل والحاجة والمنظرة ، وكان هذا بدوره سببا في طغيان الخطابة وأساليبها ، وفي الاهتمام بها فإن ثمة سببا آخر كان له تأثيره البالغ على التفكير البلاغي عند العرب ذلك هو الجاحظ وكتابه البيان والتنبيه .

ففيها تكن الأسباب التي دعت إلى طغيان الخطابة وارتباطها بالبلاغة ، فإن شيئا أهم من كل ذلك كان سببا في سيطرة النزعة العقلية في التفكير البلاغي عند العرب ، وهو أن يكون أول كتاب في البيان العربي يؤلفه رجل من كبار رجال المعتزلة وعلماء الكلام الذين كانوا حريصين أشد الحرص على أن يزودوا أنفسهم بالثقافات الأجنبية وخاصة بالفلسفة والمنطق .

يقول الجاحظ :

(١) البلاغة تطور وتاريخ من ١٤ = ١٥

« لا يكون المتكلم جامعاً لأقطار الكلام متمكناً في الصناعة يصلح للرياسة حتى يكون الذي يحسن من كلام الدين في وزن الذي يحسن من كلام الفلحفة والعالم هندنا (يريد المعتزلة) هو الذي يجمعهما. »^(١)

وكان طبيعياً من رجل هذه ثقافته ، وتلك نزعته أن يكون كتابه صورة لتفكيره ، وما كان يدور في تلك الحقبة من اتجاهات عقاية وجدلية وفلسفية ، وأن تتأثر ملاحظاته البيانية بهذه الاتجاهات السائدة ، فيكون للخطابية والخطبة وخصائصها النصيب الأوفى من هذه الملاحظات . وتكون المناظرة والجدل والمنطق والفلسفة عوامل موجهة لتحديد صفات البلاغة والبيان عنده .

وكان من الممكن ألا يكون في هذا كله خطر أو عيب لولا ما كان لكتاب البيان والتبيين من تأثير بعد ذلك على من جاءوا بعد الجاحظ . فقد كان دائماً كتاب الجاحظ مورداً خصباً استقى منه كثير من كتبوا في البيان العربي والبلاغة العربية ، واستمرت سيطرة الكتاب على الفكر البلاغي حتى القرن الرابع وما بعده .

وكان من أخطر النتائج التي ترتبت على تأثر النقاد والبلغاء بكتاب البيان والتبيين أن ظلت نظرتهم للشعر لا تفرق كثيراً عن نظرتهم للخطابة . وإذا كان للقاضي الجرجاني في القرن الرابع الهجري قد قال : إن الشعر يعتمد على الطبع والذكاء والرواية والروية ، فإن أبا داود قد قال في الخطابة أيضاً : « رأس الخطابة وهو دما الدربة وجناحها رواية الكلام » .

ولكن ما الخطر في أن تكون نظرة علماء البيان الأوائل للشعر مقايسة

له مع الخطابة والمنطق والفلسفة ؟ الخطر راجع إلى أن مثل هذا الاتجاه سوف يؤدي بالضرورة إلى طغيان النظرة المنطقية للغة، تلك النظرة التي حددنا منها كروتشم والتي سوف تقودنا إلى الإنصراف عما في طبيعة اللغة من قوة خيالية، وبما هنالك من روابط تجعل اللغة أوثق اتصالاً بالهعر منها بالمنطق . كما لا يخفى أن مثل هذه النظرة سوف تمنح للبلاغيين والنقاد إلى العناية بالشكل الخارجى، فإذا نظروا للهعر نظروا فيه إلى ما يتصل باللفظ دون المعنى . وحتى لو نظروا المعنى لم يعنهم منه إلا ما يتصل بالجواب الشكلية كالفكرة الفلسفية أو المنطقة أو الأخلاقيه . وإذا وصفوا الشعر قالوا : «والشعر كلام منصوج ولفظ منظوم . وأحسنه ما تلامس مسجحه ولم يستغف » وحسن لفظه ولم يهجن ، ولم يستعمل فيه الفليظ من الكلام فيكون جلفاً بغيضاً ، ولا السوق من الألفاظ فيكون سهلاً دوناً .»

وهذه أوصاف أكثر ما تكون صلة بالشكل الخارجى ، ولما كان مجال الشعر ليس للعالم الخارجى وحده ، بل للعالم الخارجى والباطنى معا فإن مجال البحث والنظر فيه لا ينبغي أن يقتصر على الشكل الخارجى .

ولقد ظلت هذه النظرة الشكلية للهعر غالبية ومهيمنة حتى بعد أن بلغت النظرية النقدية ذروتها فى القرن الرابع الهجرى ، على يد ناقد كبير كالأممى الذى دافع كثيراً عن عمود الشعر ، ذلك الذى تركزت فيه قسمة التفكير النقدى فى القرن الرابع . ومع ذلك فعمود الشعر يعتمد أساساً على الاعتدال ، والصحة والجملة . والمحافظة على القديم ، والعناية بشرف المعنى وصحته . وبجزالة الألفاظ واستقامتها ، والإصابة فى التشبيه ، والتحام أجزاء الكلام ، والدقة فى الاستعارة إلى غير ذلك من أسس عامة مهما قيل بشأنها فالإعلاء من قيمة الشكل واضح فيها تماماً .

ومثل هذه النظرة التي تحرف في العناية بالشكل مصدرها الحقيقي غلبة النزعة العقلية والمنطقية . وفي هذا ما فيه من بعد الفهم الحقيقي للشعر . فنحن بهذا المفهوم نقص أجنحة الخيال فيه ؛ ونجرده من جوهره وروحه .

وزاد من الاستمساك بهذه النزعة العقلية في التفكير النقدي أن الذي قامت على أكتافهم الدراسات النقدية والبلاغية طائفتان : طائفة النقاد الأنويين ، وطائفة النقاد المتأثرين بالمنطق والفلسفة من أمثال قدامة بن جعفر . وكلا الطائفتين تدين بمبدأ المحافظة . وتستمد مناهجها من طبيعة المذهب العلمي وتؤمن بالمنطق . هذا بالإضافة إلى الاطراد الذي لازم حياة الشعب العربي وتقديره قرونا طويلة .

على أساس مما سبق تمسك العرب باتجاه المناطقة فأمنوا بأن الشعر لفظ ومعنى ، وبهذه القسمة الصارمة ظل النقاد يعدلون الشعر فترة غير قصيرة تبدأ بالجماع وظ وتستمر لقرونا طويلة من بعده .

اللفظ والمعنى عند الجاحظ :

يقول الجاحظ الناقد تعليقا على بيتين من الشعر :
 « وأنا قد سمعت أبا عمرو ، وقد بلغ من استجابته هذين البيتين ، ونحن في المسجد يوم الجمعة ، أن كلف رجلا حتى أحضر دواة وقرطاسا حتى كتبهما له . وأنا أزعم أن صاحب هذين البيتين لا يقول شعرا أبدا » ولولا أن أدخل في بفض القيل لزعمت أن ابنه أشعر منه ، وهما قوله :

لاتحسب الموت موت الجلي وإنما الموت سؤال الرجال
 كلاهما موت ولكن ذا أفضـع من ذا لذل السؤال

وذهب الشيخ إلى استحسان المعاني، والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها
العجمي والعربي، والبدوي والكردى، وإنما الشأن في إقامة الوزن وتمييز اللفظ
وسمولته، وسهولة المخرج، وفي صحة الطبع وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة،
وضرب من الصنيع، وجنس من التصوير، (١)

وفي عبارة الجاحظ هذه على شهرتها وكثرة تداولها، بل وتأثيرها الشديد فيمن
جاءوا بعد الجاحظ من نقاذ غموض واضح فهي لم تعدد التعديد الصحيح لمفهوم
المعنى عند الجاحظ وفصلت فصلا صارما بين المعنى واللفظ.

أما عن غموض العبارة فنأشئ من أن الجاحظ قد نفى عن المعنى كل أهمية،
وذلك في كلماته الأولى التي تبدو انفعالية حاسمة، وذلك عندما نفى الحسن في
الكلام عن المعنى بأن جمل المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي
والبدوي والقروي ثم عاد فأثبت الحسن للصياغة. فهل المقصود من هذا أن المعنى
شيء وصياغته شيء آخر؟ أم المقصود أن العبرة في الشعر بصياغته وإدراكه بأفكاره
أو معانيه؟ ثم ماذا يعنى الجاحظ بقوله: إنما الشأن في إقامة الوزن وتمييز اللفظ
وسمولته، وسهولة المخرج، وفي صحة الطبع وجودة السبك؟ هل المقصود
من هذا ما يتصل باللفظ من الخارج. ونعنى به دلالة اللفظ على الموسيقى والإيقاع،
أو ما يكون بين الكلمات من تلازم يباعد بينها وبين التعقيد والتناسف، أو
ما يشيع فيها من سهولة في النطق ومراعاة ما يتصل بمخرج الحروف وحسن
أدائها منطوقة؟

إن عبارة الجاحظ التي سقناها لا تنفي في تحديد المقصود بالمعنى، والمقصود

باللفظ : وأما الذى يحدد مفهومه اللفظ والمعنى فهو كتاب البيان والتبيين كله ، ومراجعة ما ينتشر فى ثناباء متعلقا بمدلول الكلمتين . ولواكتفينا فى تحديد ما يعنيه الجاحظ بكلماتى اللفظ والمعنى من عبارته هذه التى أشرنا إليها آنفا لما استطعنا أن نخرج بشئ دقيق عما يعنيه باللفظ والمعنى ، بل ربما كانت فكرة الفصل المصـارم بين اللفظ والمعنى أقرب نتيجة يمكننا الحصول عليها من عبارته .

على أننا لو تتبعنا كتاب الجاحظ فى أكثر من موضع ، وعلى الأخص فى المواقف التى يشير فيها إلى تحديد معنى البلاغة ، والتى وقفنا عند بعضها واستمرضناه . وكذلك فى المواقف التى يوجه فيها ملاحظات نقدية أو يقرر فيها حقائق عن علاقة اللفظ والمعنى لرأينا فى كل ما نقرأ أن الجاحظ لم يحدد مفهوم الصياغة التحديد الواضح ، ويبدو أنه ترك هذا التحديد لمن يجيء بعده من الدارسين . فهو مثلا فى تحديده لمعنى البيان يقول :

وقال بعض جمـابذة الالفاظ ونقاد المعانى : المعانى القائمة فى صدور الناس المتصورة فى أذهانهم . والمخلجة فى قلوبهم ، والمتصلة بخواطرهم . والمخالفة عن فكرهم مستورة خفية . وبعيدة وحشية . ومحبوبة مكشوفة . وموجودة فى معنى معدومة . لا يعرف الإنسان ضمير صاحبه ، ولا حاجة أخيه وخيلته . ولا معنى شريكه والمعارن له على أمور . وعلى ما يبلغه من حاجات نفسه إلا بغيره . وإنما يحبى تلك المعانى ذكرهم لها ، وإخبارهم عنها ، واستعمالهم إياها . وهذه الخصال هى التى تقربها من الفهم وتجليها للعقل . وتجعل الخفى منها ظاهرا ، والغائب شـاهدا ، وهى التى تخلص المتلبس . وتحل المنعقد ... وعلى قدر وضوح الدلالة وصواب الإشارة وحسن الاختصار . ودقة المدخل . يكون لإظهار المعنى . وكلما كانت

للدلالة أوضح وأصح ، وكانت الإشارة أبين وأنور ، كان أنفع وأنجح .
والدلالة الظاهرة على المعنى الخفى هو البيان الذى سمعت الله عز وجل يمدحه
ويدعو إليه ويحث عليه . وبذلك نهى القرآن وبذلك أفاخرت العرب وتفاضلت
أصناف المعجم ، (١)

فهو يفصل بين اللفظ والمعنى فى أول جملة من هذا النص السابق حين يجعل
الألفاظ جهاذة يعنون بها ، والمعانى نقاداً يرجع إليهم فيها ، حتى لسكان الفضيلة
فى الكلام أو الشعر إنما هى قسمة بين اللفظ والمعنى بعضها يرجع للفظ منفصلاً
والآخر يتصل بالمعنى مستقلاً .

هذا بالإضافة إلى أن النص السابق يقرر حقيقة غاية فى الخطورة ، بل
هى أبعد ما يكون عن حقيقة الخلق الأدبى ، فقد جعل الجاحظ للمعنى قبل
النطق به أو تدوينه وجوداً مستقلاً . فهو يتحدث عن المعانى الموجودة فى
صدور الناس والمتصورة فى أذهانهم ، والمستورة الخفية ، والمحجوبة للمكنونة
كما لو كان من الممكن أن توجد هذه المعانى بدون أن يوجد التعبير عنها ، ولو كنا
من السذاجة بحيث نصدق مثل هذا لا يمكننا أيضاً أن نصدق هؤلاء الصغراء
والموسيقيين والمصورين الذين ، لعجزهم عن التعبير ، كثيراً ما يقولون : إن
روسم طافحة بالبديع النادر من الشعر والتصوير والموسيقى ، ولكنهم لا
يستطيعون أن يعبروا عنه ، أو لا يهتمون بالتعبير عنه . مثل هذا وفيره لا
يمكن أن يستقيم فهمه . إذ كيف يمكن أن نتصور معنى لم يخلق بعد ، إن وجود
معنى يستلزم بالضرورة وجود الصورة التى تعبر عن المعنى سواء أكانت لغة ،

أم لمنا موسيقيا ، أم ألوانا . إنما لا نستطيع أن نتكلم عن معان لا نملكها بعد ، كما لا نملك الرابطة الحية التي ستضم بعضها إلى بعض

وكذلك في غير ما قدمنا من نصوص كثيرة ما نجد الملاحظ حريصا على هذه الثنائية بين اللفظ والمعنى ، أو بين المبنى أو اللفظ أو الشكل الخارجى وبين المعنى أو المحتوى أو الداخلى فيقول :

وأحسن الكلام ما كان قليلا يغنيك عن كثيره ، ومعناه في ظاهر لفظه ، فإذا كان المعنى شريفا واللفظ بليغا ، وكان صحيح الطبع بعيدا عن الاستكراه ، ومنزها عن الاختلال مصونا عن التكلف - صنع في القلب صنيع الغيث في التربة الكريمة . ،

وإصرار الملاحظ على أن ينعت المعنى بالشرف إنما يتضمن إحساسه بأن من المعانى ما هو شريف ومنها ما هو غير شريف وأن ايس كل معنى أو كل فكرة أو كل موضوع بصالح أن يكون موضوع تأليف أو نظم أو صياغة . وهذه أيضا إشارة من الناقد الكبير تضيف إلى جملة ما سبق جانبنا من جواب تحديد الصارم للمعنى بعيدا عن لفظه . كما تؤكد أن اللفظ كسوة المعانى .

وهذه مسألة ترددت كثيرا لدى النقاد العرب ، مسألة تشبيه اللفظ بالحسن بالشوب الحسن ، واللفظ القبيح بالشوب القبيح . وإن الألفاظ تكسب المعنى رونقا وبهجة ، كما يكسب الشوب الحسن صاحبه حسنا وجمالا . وليس أدل على فهم هؤلاء لوظيفة اللغة في الشعر من هذا التشبيه . فاللغة بمعناها الواسع لا يمكن أن يفصل فيها الفكر عن صورته ، كما لا يمكن أن تكون اللغة مجرد غلاف خارجي لمحتوى داخلي ، لأنه لو صح هذا لكان هذا من جنس وذلك من جنس آخر .

فالتلافى عندهم لا يغير طبيعة المحتوى ، وإنما هو مجرد حيلة تحمل شيئاً مغايراً لطبيعتها .

وهكذا لو تتبعنا كتاب الجاحظ في فصوله المختلفة ، وفي تحديده لمعاني البلاغة والبيان ، وفي نقده للشعر والتعليق عليه . فلن نخرج في فهمه للفظ والمعنى من الحقائق الآتية:-

أولاً : سيادة النظرة المنطقية للغة ، مما أدى إلى أن تنحاز به البلاغة بالخطابة وأن يرتبط مفهوم الشعر بالنظرة المنطقية للغة ، مما سلب عن اللغة ، أو كاد ، طبيعتها الخيالية ، وعوق من فكرة التوحيد بينها وبين الشعر .

ثانياً : استقلال المعنى عن اللفظ ، فالمعنى يوجد أولاً أو مستقلاً ثم يجمعه اللفظ أو يقتفيه ، مما يدل على تصور في فهم عملية الخلق الأدبي على وجهها الصحيح .

ثالثاً : المبالغة في العناية بالشكل . فالشعر صياغة وضرب من النسيج . وجنس من التصوير . وقد تطرف الجاحظ في هذه النظرة حتى كاد الحكم على الشعر عنده أن يكون حكماً على الجمال الخارجى فيه . دون النظر إلى المحتوى أو المضمون الذى كساد أن ينعدم عنده . فأصبح الشكل بذلك مقياساً للبراعة . وانتهى الجاحظ في هذا بمثل ما انتهى إليه الأصمعي الذى سئل : « من أشعر الناس ؟ » فقال : « من يأتى إلى المعنى الخسيس فيجمله بلفظه كبيراً . أو إلى الكبير فيجمله بلفظه خسيساً . » (١)

اللفظ والمعنى عند ابن قتيبة :

لا يستطيع ابن قتيبة على كثرة ما قدم لعلوم العربية وآدابها من إنتاج وافر غزير . أن يتخلص من سيطرة النظرة المنطقية للشعر أو يتجرد من سلطان العقل والنزعة التقريرية في تناوله للشعر وتحديد لقيمه .

ومن الغريب أن تجد لابن قتيبة في مقدمة كتابه «الشعر والشعراء» وفي مقدمة «أدب للكاتب» كثيرا من النظرات الصائبة في مجال النقد والأدب . ثم نراه في الوقت نفسه يخرج عليك بآراء تكاد تناقض الأولى تماما . فهو قد نادى باستقلال الرأي، وتحكيم النظرة الشخصية، وتجنب الانسياق مع التيار السائد إلا بعد نظر وفحص وتدقيق . وهو يدعو الناقد عند الحكم على الشعراء ألا يستحسن باستحسان غيره . « وألا ينظر إلى المتقدم منهم بعين الجلالة لتقدمه وإلى المتأخر بعين الاحتقار لتأخره، بل ينظر بعين العدل على الفريقين ويعطى كلا حقه (١) » . وهذا كلام صائب لا يكاد يختلف عليه أحد . ثم نراه يهاجم مذهب الفلاسفة في النظرة إلى اللغة وزج المنطق الشكلي في دراستها وتذوقها . يقول في مقدمة كتابه «أدب الكاتب» .

« ولو أن هذا المعجب بنفسه الزاوي على الإسلام برأيه نظر من جهة النظر لأحياء الله بنور الهدى والملج اليقين . ولكنه طال عاياه أن ينظر في علم الكتاب وفي أخبار الرسول صلى الله عليه وسلم وصحابته، وفي علوم العرب ولغاتهم وآدابها، فمضت لذلك وعاداه، وانحرف عنه إلى علم قد سلبه له ولأمثاله المسلمون وقل فيه المناظرون له: ترجمة تروق بلا معنى . واسم يهول بلا جسم . فإذا سمع الغمر والحديث افر قوله الكون والفساد . وسمع الكيسان والأسماء المفردة

والكيفية والكمية، والزمان والدليل، والأخبار المؤلفة، راعيه ما سمع . وظن أن تحت هذه الألقاب كل فائدة وكل لطيفة . فإذا طالعها لم يحل منها بطائل . إنما هو الجوهر يقوم بنفسه، والعرض لا يقوم بنفسه ، ورأس الخط النقطة والنقطة، لا تقسم، والكلام أربعة أمر وخبر واستخبار . والرغبة ثلاثة لا يدخلها الصدق والكذب وهي الأمر والاستخبار والرغبة . وواحد يدخله الصدق والكذب وهي الخبر، والآن حمد الرومانيين « مع هذبان كثير . والخبر ينقسم إلى تسعة آلاف، وكذا كذا مائة من الوجوه . فإذا أراد المتكلم أن يستعمل بعض تلك الوجوه في كلامه كانت وبالا على لفظه وقيدا للسانه وعيا في المحافل . وغفلة عند المتناظرين، (١)

وواضح من النص السابق ثورة ابن قتيبة على تيار خطير يوشك أن يفسد يقول الشباب لطرافته وجدته والتأثر به « ليصرفهم ذلك عن النظر في كتاب الله وسنة رسوله صلى الله عليه وسلم . ويخرجهم في الوقت ذاته عن المنهج السديد في دراسة علوم العرب ولغاتها وآدابها . وهو لم يقف عند حدود الشورى على هذا المذهب الجديد، بل لقد أضاف إلى ثورته سخرية وتهكما لاذعين على أصحاب هذا الاتجاه.

ومع ذلك فإذا تركنا هذا الكلام . ونظرنا في آراء ابن قتيبة نفسه في مواضع أخرى من كتابه « الشعر والشعراء، لرأينا ما يناقض هذه الدعوة الصائبة والحكيمة، بل والتأثرة على منهج العقليين والفلاسفة والمناطقية واقحامهم هذا المنهج على دراسة الأدب وتذوق الشعر، وفهم كتاب الله وأخبار رسوله . فتفسيره لتأليف القصيدة العربية وانتقال الشاعر فيها من الغزل إلى وصف

الناقة إلى المديح ، تفسير لا يدل على دراسة تحليلية أو ذوقية للقصيدة . وإنما هو تفسير يعتمد على النظرة العقلية الصرفة (١) .

فإذا تجاوزنا تفسيره لبنية القصيدة الفنية ، وتعدد موضوعاتها إلى نقد الشعر ، عرفنا كيف هوى من بين يدي ابن قتيبة كثير من الحقائق الهامة المتعلقة بطبيعة الشعر وحقيقة الخماق الأدبي والنقد على السواء . هذا بالإضافة إلى تورطه في الخطأ الذي حذروا هو منه منذ قليل ، عندما هاجم المنطقة والفلاحة وأساليبهم في دراسة اللغة . فليس هناك ما هو أكثر تأمراً بالمنطق ، وبالنزعة الإحصائية الحسابية التقريرية من نقد ابن قتيبة للشعر ، حين أخضع الشعر للقسمة الحادة الصارمة بين اللفظ والمعنى معتمداً الحصر المنطقي طريقاً ومنهجاً ، ضارباً عرض الحائط بكل ما حذروا منه سابقاً يقول :

تدبرت الشعر فوجدته أربعة أضرب

أولاً : ضرب منه حسن لفظه وجاد معناه ، كقول القائل في بعض بني أمية

ففي كفه خيزران ريحه عبق	من كف أروع في عرينه شمم
يفضي حياءً ، ويفضي من مهابته	فا يكلم إلا حين يبتسم

وكقول أوس بن حجر :

أيتها النفس أهمل جزعاً	إن الذي تحذرين قد وقعا
------------------------	------------------------

وكقول أبي ذؤيب :

والنفس راغبة إذا رغبتها	وإذا ترد إلى قليل تقنع
-------------------------	------------------------

ثانياً : وضرب منه حسن لفظه وحلا فإذا أنت فقتشته لم تجد هناك فائدة

في المعنى كقول القائل :

ولما قضينا من مفي كل حاجة ومسح بالأركان من هو ماسح
وشدت على حذب المهارى رحالنا ولا ينظر الغادى الذى هو رائج
أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا وسات بأعناق الملقى الأباطح

ويقول تعليقا على هذه الأبيات :

هذه الألفاظ كما نرى ، أحسن شيء مخارج ومطالع ومقاطع ، وإن نظرت
إلى ما تحتها من المعنى وجدته : ولما قطعنا أيام مفي ، واستلنا الأركان ، وهايننا
إبلنا الأنساء ، ومضى الناس لا ينتظر الغادى الراجح ، ابتدأنا فى الحديث ،
وسات الملقى فى الأباطح :

ويقول :

وهذا الصنف فى الشعر كثير ، ويذكر شاهدا آخر عليه قول جرير :
بان الخليط ولوطوع ما بانا وقطعوا من حبال الوصل أقرانا
إن العيون التى فى طرفها حور قتلنا ثم لم يمين قتلانا
يصر من ذا الب حتى لا حراك له ومن أضعف خلق الله إنسانا

ثالثا : وضرب منه جاد معناه وقصرت ألفاظه عنه ، كقوله لبيد بن ربيعة :

ما طاب للمرء الكريم كنفسه والمرء يصلحه المجلس الصالح

ويذكر من هذا الضرب قول الفرزدق :

والهيب ينهض فى الشباب كأنه ايل يصيح بجانيه نهار

رابعا : وضرب منه تأخر معناه وتأخر لفظه كقول الأعشى فى امرأة :

وفسوها كأتاحى غذاه دائم المهل
كما شيب براح بسا رد من غسل النحل (١)

وليس هناك شيء يرضى المناطق وأصحاب النظرة العقلية للغة والشعر أكثر من هذا التقسيم الذي يحول بيننا وبين رؤية الشعر في كامل رحابته ، كما لا يخفى أن مثل هذا التصنيف الشكلى لا يباعده عن الناقد وبين المفهوم الحقيقى للفن فحسب ، بل ويدل على عجز تام عن تفسير الجمال ، لأن الأسس التى يلتزمها لنفسه ويلزم بها غيره لا تمنحنا الوسيلة الصحيحة لفهم الشعر وتذوقه ونقده باعتباره عملا كاملا لا تستقل فيه الاجراء بالقيمة .

وقبل أن نستطرد فى مناقشة هذا التقييم يجدر بنا أن نذكر أولا ما الذى كان يعنيه ابن قتيبة من كنى اللفظ والمعنى . وليس من شك فى أن هذه العواهد التى ذكرها لكل نوع كقيلة بأن تكشف لنا عن حقيقة الكلمتين هذه . فإذا تركنا الضرب الأول الذى حسن لفظه وجاد معناه إلى الضرب الثانى الذى يحسن لفظه ويحلو حتى إذا فتشته لم تجد وراءه كبير معنى فسجد أنه يصف الآيات

ولما قضينا من منى كل حاجة ومسح بالاركان من هو مسح

بأنها أحسن شيء خارج ومطالع ومقاطع . فكان كل ما فيها من جمال إنما يعود إلى الشكل الحساسرجى للالفاظ ، وواضح من كتاباته أن ما يعزوه من جمال للالفاظ ليس إلا تكوينها الصوتى والموسيقى ، وما يكون بينها من إيقاع حسن ، أو من تلاؤم فى المخارج والمطالع والمقاطع . فكان كل ما ينتسب لفظ عند ابن قتيبة إنما هو وقع الكلمات فى الأذن وحسن تأثيرها على السمع ، ويرى أن هذا منفصل عن المعنى تماما . وإذا كان المعنى عنده شيئا آخر فما هو ؟ ومن يريد الإجابة على هذا السؤال لابد أن يسعى إلى الضرب الثالث الذى جاد

معناه وقصرت ألفاظه، وبدر استنا للشواهد التي تمثل بها لهذا النوع يرى أن ابن قتيبة لا يعتبر الشعر ذا معنى إلا إذا اشتمل على حكمة أو مثل أو فمكرة فلسفية أو معنى أخلاقي، أما ما عدا هذا من مجرد التصوير لحالة نفسية أو التعبير عن موقف نفسي أو إنساني فلا يعد عنده معنى. ودليلنا على هذا أمثلة القسم الثالث. وشرحه لأبيات عقبة ابن كعب بن زهير، فقد قال في شرحها: وإذا نظرت إلى ما تحتها من المعنى وجدته: ولما قطعنا أيام منى، واستلنا الأركان، وعالينا إبلنا الأنضاء، ومضى الناس لا ينتظر الغاذي الراح. ابتدأنا في الحديث، وسارت المطى في الأبطح.

وهذا الشرح وحده كفيلاً بأن يرىنا المقصود بكلمة المعنى عند ابن قتيبة. فهو قد أطال النقاش في هذه الأبيات فلم يجد فيها حكمة أو مثلاً أو فمكرة أخلاقية أو فلسفية، فاتهمها من أجل ذلك بالقصور والعجز. نعم، ليس فيها ما في بيت أبي ذؤيب الذي استشهد به على جمال اللفظ والمعنى على السواء والذي ينطوي على حكمة إذا يقول:

والنفس راغبة إذا رغبتها وإذا ترد إلى قليل تقنع

وليس فيها كذلك ما في بيت حميد بن ثور الذي اعتبره من أمثلة الضرب الأول الذي يطمع فيه كل شاعر. والذي يقول فيه حميد:

أرى بهري قد رابنى بعد صحة وحسبك ذاء أن تصح وقسماً

وليس فيها أيضاً ما في أبيات الحزين الكنانى التي يمدح بها عبدالله بن عبد الملك بن مروان من اتلاف وانتظام بين صفات المدح التي جمعها الشاعر في البيتين، ومن مهارة في الجمع بين الحياء والمهابة بهاريفة بارعة. أحسن فيها ابن

قتيبة أن الشاعر قد خرج علينا بفكرة جديدة حين جمع بين المأثرف والمنظم من الصفات المرتبطة بمعنى الهيبة في قول الشاعر :

في كفه خيزران يحسه عبق من كف أروع في عرفينه شمم
يغضى حياء ، ويغضى من مهايته فاكلم إلا حين يتشم
وأغاب الظن ان الذي أعجب ابن قتيبة في قول أوس بن حجر :

أيتها النفس أجلى جوعا إن الذي تحذرين قد وقعا

ليس هو التعبير عن حالة نفسية استطاع الشاعر أن يحققها تحقيا رائعا في كتابة البسيطة عندما أشاع الإحساس بالجزع على موت صاحبه واللوعة لرفقه. ذلك الفراق الذي ظل يشغل ذهن الشاعر أمدا طويلا ، فهو مشفق على نفسه من تلك اللحظة التي يبلغ فيها القضاء أجله ، ويختلف فيها الموت صاحبه منه . هذا الترقب المرير المزوج بالإشفاق والقلق والخوف ، والذي أحسن الشاعر التعبير عنه بقوله « إن الذي تحذرين قد وقعا » .

نقول، أغلب الظن أن ابن قتيبة لم يعجب في البيت بهذه الشاعر كلها وإنما الذي أعجبه فيها أنها حملت حقيقة من حقائق النفس ، وهي عجز الإنسان العاجز أمام قوة الموت ، ونسى ما عدا هذا من مجرد التعبير عن معنى الحزن اللاذع الذي يملأ قلب الشاعر لفقدانه صاحبه .

ليس لدينا من شك إذن ، بعد دراسة الشواهد التي تمثل بهسا ابن قتيبة من أن كلمة المعنى عنده هي الأفكار الفلسفية والخلقية الخاصة ، أو التصورات الغريبة أو الطرائف النادرة . أما مجرد التصوير الفني لحالة نفسية أو شعورية خاصة فليس من المعنى في شيء .

وعلى أساس من هذا التحليل السابق لمفهوم كثنى اللفظ والمعنى عند ابن قتيبة نرى أن ناقدنا قد وقع فيما وقع فيه الجاحظ من خطأ فى تصويره للشمع وارتباط مفهومه لديه بالنظرة المنطقية للغة ، كما شارك الجاحظ أيضا فى فكرة استقلال المعنى عن اللفظ ، واستقلال اللفظ عن المعنى . ولكنه لم يكتف بهـ.إ.ا بل أضاف إلى أخطاء الجاحظ أخطاء أخرى خطيرة نذكر منها ما يأتى :

أولا : أن الشمع الذى يخلو من مضمون أخلاق أو فلسفى أو طوائف غريبة أو تصورات نادرة لا يعتبر شعراً ذا قيمة ، وبـ.ذا يعلق جودة الشمع على مضمونه مستقلا عن الصياغة والتصوير .

ثانيا : جعل للألفاظ دلالات مفردة أو مستقلة ، ولم يفتن إلى أن الألفاظ فى الشعر ليست انغاما أو مخارج ومقاطع فحسب ، وإنما هى تدخل وتتجاوز بإشعاعاتها حدودها العادية ، وتكتسب كل كلمة من التى تليها معانى جديدة ما كانت لتكون لولا السياق الذى جمعها ، والبناء الذى انتظمها . وأن المفارقات فى المعنى لا تكون إلا لمفارقات فى البناء ، وفى سياق الألفاظ وتداخلها واتلافها .

ثالثا : المعنى فى الشعر عنده هو مجرد المحتوى المنطقى للكلام بدليل تفسيره لمعنى أبيات عقبة بن كعب بن زهير التى أشرنا إليها سابقاً . فقد حصر تفسيره لمعنى هذه الأبيات فى إعطاء المضمون الفكرى لها ، ومن هنا جاء مفهومه للمعنى محدوداً وقاصراً . فليست معنى اللفظة فى الشعر مجرد الموضوع المقابل لها ، بل يشمل جميع الارتباطات التى تبعثها اللفظة مفردة وبجتمعة مع غيرها . فوظيفة اللغة فى الشعر ليست مجرد الإشارة إلى الشيء ، وإنما لغة فى

الشعر مكونات ثنائية وثلاثية ورباعية كما يقول كولردج (١).

رابعاً : أهمل ابن قتيبة الشكل في الشعر إلى حد كبير . وإهمال الشكل على هذا النحو لا يساعدنا ، كما عرفنا من دراستنا السابقة ، على تقويم العمل الفني . فقد فصل ابن قتيبة الشكل وأخذ يقدره كما لو كان شيئاً خارجياً تغلف به المضمون ، حتى أصبح العمل الفني أشبه بحبة الدواء المغلفة بخلاف من السكر . ولقد سبق أن فصلنا الكلام عن هذا الاتجاه الذى يجعل للمضمون كل قيمة على حساب الشكل ، وقلنا إن الفن في هذه الحالة أن يتشبع باستقلاله عن السياسة والتاريخ والمجتمع والفكر الخالص والفلسفة ، أو أى مضمون آخر ، وتصبح القصيدة في هذه الحالة شأنها شأن أى مقال فلسفى أو اجتماعى، وثق هذا ما يحافى طبيعة الفن الشعرى .

مع ابن المعتز وقدامة بن جعفر

وإذا تركنا ابن قتيبة إلى الشاعر الناقد عبد الله بن المعتز ، ونصفحه كتابه البديع وجدناه يخصص كتابه هذا للرد على أصحاب المذهب المجديد في الصنعة الشعرية . ذلك المذهب الذى ظهر بظهور بشار بن برد، والذى نما وتطور حتى أصبح علامة مميزة لشعر ابن تمام الذى تبلورت عنده الصنعة الشعرية وهذه النقاد إماما لهذا الاتجاه الشكلى في الفن .

ألف ابن المعتز كتابه البديع على أمر هذه الضجة التى أثارها أصحاب المذهب الجديد مدعين أنهم قوم أبدعوا في الصياغة الشعرية والتجويد الفنى . وأنهم حققوا ما لم يحققه القدماء في استعمال المجاز والاستعارة ومحسنات القول

(١) راجع ما ذكرناه من رأى كولردج في الفن واللفظ .

من تجنيس وتورية وطباق وغير هذا وذاك من أنواع البديع المعروفة . ولقد أراد ابن المعتز أن يثبت بكتابته هذا أن في شعر الأوائل وفي القرآن الكريم « وأحاديث الرسول كثيرا من هذه الاستعارات التي يزعم المحدثون أنهم أصحابها وعطروها » وكل ما في الأمر أن الأوائل قد وقعوا عليها بطريقة تلقائية عفوية ، وأن المحدثين قد جذبوها جذبا ، وقصدوا إليها قصدا .

وعلى الرغم من أن ابن المعتز كان له هدف نقدي هام في كتابته ، فقد جعل أساسا له تلك الدراسة المقارنة بين المحدثين والقدماء ، وعلى الرغم مما أضافه ابن المعتز من إضافات هامة في المصطلحات البلاغية التي ذكرها وجمعها في كتابته ، فإن فكرة الفصل بين الشكل والمضمون ، أو بين اللفظ والمعنى كانت سائدة على تفكير ابن المعتز . فهو في الفصل الذي تعرض فيه (لمحاسن الكلام والشعر) (١) قد ذكر كثيرا من أبواب البيان والبديع واعتبرها حلية يحمل بها الشعر ويحسن . واعتبر الألفاظ والصور الفنية شكلا من أشكال التزيين للشعر ، ومن ثم كان المعنى عنده هو الجوهر والألفاظ وسائل من التزيين والتميق .

أضف إلى هذا أن كل ما تعرض له ابن المعتز من محاسن الكلام والشعر كان تقسيما لأبواب هذه المحاسن واستشهادا لها . فهو يتحدث عن الاستمارة والطباق والجناس ورد الأعجاز على ما تقدمها ، والمذهب للكلام . ثم يذكر غير هذه المحاسن محاسن أخرى تتصل بما عرف به من ذلك بعلم البديع ، مثل الالتفاف ، والاعتراض ، والرجوع ، والخروج من معنى إلى آخر ، وتأكييد المدح بما يشبه الذم ، وتجاهل للعارف ، والحزل الذي يراد به اللجد ، وحسن

التضمنين والتعريض ، والكناية ، والإفراط في الصنعة ، وحسن التشبيه .
وإعانات الشاعر نفسه في القوافي وحسن الابتداء وغير هذا من موضوعات تتصل
بالصنعة الشعرية والصياغة الفنية .

غير أن دراسة ابن المعتز لهذه الصنعة الشعرية لم تستطع أن تحدد لنا
العلاقة بين الصورة الشعرية والتعبير الشعري ، وهل هي علاقة للجزء بالكل ؟
أم علاقة الشيء المستقل المنفرد بقيمته .

والحقيقة أن ابن المعتز - على الرغم مما أضافه من دراسة نافذة في مجال
الصنعة الجديدة - كان ما يزال متأثراً بعبارة الجاحظ القديمة التي جعلت
الشعر صياغة وضرباً من النسيج وجنساً من التصوير . ولم يستطع كتابه
ابن المعتز أن يقدم إلينا مفهوماً محدداً لعملية الخلق الأدبي التي يذوب فيها
الشكل الخارجى في المضمون ذوباناً كاملاً . كما لم يستطع ، وهو بصدد
دراسة الصور الشعرية وهذا هو موضوع كتابه الاسامى ، أن يوضح لنا
العلاقة الحية بين التعبير والجمال . أو ما يسمى بالتعبير العارى والتعبير
المزخرف . بل لقد بدا من دراسته أنه يفصل بينهما وذلك حين جعل الدهن
ينصرف إلى أن الصورة الخارجية للشعر ضرب من الصنعة والتزيين . وليس
جزءاً لا يتجزأ من المعنى .

أما قدامة بن جعفر فقد كان أكثر العرب تأثراً بالنظرة المنطقية للغة
وأبعدهم فهماً لطبيعة الشعر وحقيقته . وقد أثر هذا بدوره تأثيراً واضحاً في
فهمه للعلاقة بين اللفظ والمعنى أو بين الشكل والمضمون في الشعر . ويكفى
أن تراجع تعريفه للشعر حتى ترى إلى أي حد كان قدامة ضحية من
الضحايا المشهورين الذين أفسدت أذواقهم سيطرة المنطق للعكلى وطفيلاته

على تفكير بعض المشتغلين بالدراسات البلاغية والنقدية . وانتظر الآن في تعريفه
الشعر . بقول قدامة :

« إنه قول موزون مقفى يدل على معنى . فقولنا « قول ، دال على أصل
الكلام الذى هو بمنزلة الجنس للشعر ، وقولنا (موزون) يفصله عما ليس بموزون .
إذ كان من القول موزون وغير موزون . وقولنا (مقفى) فصل بين ما له من
الكلام الموزون قواف وبين ما لا قوافى له ولا مقاطع . وقولنا « يدل على
معنى » يفصل ما جرى من القول على قافية ووزن مع دلالة على معنى وما جرى
على ذلك من غير دلالة على معنى . » (١)

وهذا التعريف فوق ما فيه من مجافاة ظاهرة لطبيعة الشعر ، أشبه ما يكون
بالقاعدة النحوية التى لا مكان لها فى البلاغة ولا فى الفن ، والتى ترجع اللغة
إلى المنطق غير عابئة بما فى لغة الشعر من دلالات أخرى . من أجل ذلك جاء
تعريفه للشعر تعريفا عاجزا قاصرا . فليس كل كلام موزون مقفى يدل على
معنى يعتبر شعرا . ومع ذلك فقد حاول قدامة أن ينظر إلى موضوع الجودة
والرداءة فى الشعر ، فذكر أن فى الشعر ما هو جيد « وما هو رديء » ، ومنه
ما هو وسط . ولكنه حين بحث فى أسباب الجودة والرداءة عاد إلى التقسيمات
الشكلية فذكر أن عناصر الشعر أربعة : القفظ والوزن والقافية والمعنى . ثم لا
يكتفى بهذا وإنما يهدده ولعه بالتقسيم والتعريف إلى أن يصنع من هذه العناصر
السابقة اثتلافات جديدة « فهو يرى أن من هذه العناصر ما يأتلف بعضها ببعض ،
فأخرج من العناصر الأربعة السابقة أربعة اثتلافات .

١ - اثتلاف اللفظ مع المعنى
٢ - اثتلاف الوزن مع اللفظ .

٣ - ائتلاف المعنى مع الوزن . ٤ - ائتلاف المعنى مع القافية (١).

وهذه الائتلافات على فسادها ، وما فيها من تفتيت ظواهر لوحدة العمل الفني : بما قد يشير إلى أن لكل ائتلاف قيمته المستقلة أو المنفصلة عن الائتلاف الآخر ، نقول إن هذه الائتلافات لم تستطع أن تقدم بين يدي القارئ - بالتحليل والدراسة التطبيقية للشعر - ما يوضح تأثير هذه الائتلافات في جودة الشعر أو رداءته .

وعندما أراد قدامة في فصله الثاني من كتابه أن يوضح نعوت الجودة الذي وزعها على عناصر الشعر مفردة ومركبة كما رأينا ، تناول كل عنصر بالكلام كما لو كان عنصرا مستقلا له صفاته التي يستمدّها من ذاته لا من العناصر الأخرى وعندما تعرض لنعوت اللفظ الجيدة قال :

« أن يكون سهلا من خارج الحروف من مواضعها . عليه رونق الفصاحة مع الخلو من البشاعة » .

وهنا يتلاقى قدامة مع الجساحظ في عبارته المشهورة . كما استشهد ببعض الأشعار التي اعتمد عليها ابن قتيبة في مقدمته وهو بصدد الحديث في محاسن اللفظ .

وذكر قدامة في كلامه عن المبالغة في الشعر أنه « لا خير على الشاعر فيما يسوق من «مان» رفيعة كانت أم وطبعة » « وحيمة كانت أم ذميمة » . وحقا كانت أم كذبا . ذلك أن المعاني كالمادة للشعر ، والشعر فيه كالصورة . فليس فحش المعنى في نفسه بما يزيل جودة الشعر ، كما لا يعبى النجاسة

رداءة الخشب في ذاته . (١) وكذب المعنى لا يتضح به الشعر . ثم يذكر أن
قدماء اليونان قالوا : « أحسن الشعر أكذبه » (٢) بل ويسند هذا القول أسميانا إلى
أرسطو نفسه . (٣)

ويتضح لنا من النصين السابقين أن مادة الشعر وهي المعاني ليست بذات أثر
فعال في شكله الخارجى أو صورته التى هى الفاظه . ويكفى أن يشير قدامة إلى
أن المعانى فى الشعر كالخشب ، فليست رداءة الخشب عيبا فى ذاتها وإنما الذى
يعيب المنجارة صنعتها أو شكلها الخارجى . وفى هذا التفسير انفصال ظاهر بين
المادة والجوهر أو بين الروح والجسد . وفيه كذلك تعليق الحكم على العمل
الفنى بشكله الخارجى الذى هو عند قدامة شئ آخر غير مادة الشعر .
باعتبارها مجرد مادة لا حياة فيها . وإنما الحياة كلها فى الصورة الخارجية
للعمل الفنى .

وبما يؤكده جنوح قدامة إلى الشكل جنوحا ظاهرا كلامه عن البلاغة
لذى يقول : « وأحسن البلاغة الترصيع والسجع واتساق البناء . واعتدال
الوزن ، واشتقاق لفظ من لفظ . وعكس ما نظم من بناء ، وتلخيص العبارة
بألفاظ مستعارة . وإيراد الأقسام موفورة بالتمام . وتصحيح المقابلة بمعان
متعادلة ، وصحة التقسيم بإتقان النظم . وتلخيص الأوصاف بنفى الخلاف .
والمبالغة فى الوصف . بتكرير الوصف . وتكافؤ المعانى فى المقابلة والتوازي .
وإدراج الواحى . وتمثيل المعانى ... فهذه المعانى مما يحتاج إليه فى بلاغة

(١) المرجع السابق ص ٣٦ ، ٣٨ .

(٢) المرجع السابق ص ١٥ ، ١٦ ، ٣٧ .

(٣) نقد النثر ص ٩٠ والمدخل فى النقد الأدبى ص ٢٦٥ .

المنطق . ولا يستغنى عن معرفتها شاعر ولا خطيب ، (١) .

ومن يتبع هذه الأوصاف التي وصف بها قدامة البلاغة يستطيع أن يدرك على الفور مدى اهتمامه بالشكل الخارجي، وبالتزيين والتنميق اللذين هما عنده عماد البلاغة وسر النصاحة . ويكفي أن تلقى نظرة على ما استشهد به من أشعار لهذه الصفات البلاغية حتى ترى أى مفهوم كان يحمل قدامة للشعر . فمثال الترصيع عنده قول الحسان :

حاشى الحفيفة ، محمود الخليفة ، مبدى الطريقة ، نفاع وضرار
جواب قاصية ، جزار ناصية عقاد ألوية ، للخيال جزار

ويمثل لاعتدال الوزن بقول القائل : « اصبر على حر اللقاء ، ومضض النزال » . فاللقاء والنزال على وزن واحد . ويستشهد على عكس ما نظم من بناء بقوله : « أشكر من أنعم عليك ، وأنعم على من شكرك » . ومثل قولك ، اللهم أغنى بالفقر إليك ، ولا تفقرنى بالاستغناء عنك ، ومثاله فى الشعر :

قد يجمع المال غير آكله ويأكل المال غير من جمعه

وهكذا نلاحظ أن هذه العناصر التي جمعتها قدامة وجعلها أصلا فى البلاغة كلها أمور تتعلق بالافتنان باللفظ وتحليته واللعب به ، وهى جميعها من سمات المذهب الجديد ، مذهب البديع الذى شغل الشعراء المجددين ووجدوا فيه بحالا لإظهار البراعة وتحقيق الإبداع والإغراب ، وكان هذا كله نتيجة لإيمان الشعراء المحدثين بأن القدماء لم يتركوا لهم شيئا من المعانى فقد أتوا على معظمها ، ولم يبق من سبيل أمامهم غير التجويد الفنى لمعان قديمة وتحليتها

فانصرفوا إلى العناية بالشكل يستنفدون فيه كل طاقاتهم ، وتعبهم القاد في ذلك ، فظفر الشكل الخارجي للشعر عندهم بأكثر عناية .

مع أبي هلال العسكري وابن رشيق :

وظالت هذه المقابلة بين اللفظ والمعنى سائدة ومسيطرة على عقلية النقاد العرب فترة طويلة . وهذا هو ذا أبو هلال العسكري في أواخر القرن الرابع الهجرى لا يـكاد يختلف عن الملاحظ في تصوره للعمل الفني ، وفي اهتمامه بجانب اللفظ والعناية بالـشكل الخارجى للشعر الذى هو فى رأيه مجال الحكم وميدان المودة والبراعة فى الفن . فقد صرح فى أكثر من موضع بأن الكلام لا يحسن إلا بسلاسته وسهولته ونصاعته ، وتحخير لفظه ، وإصابة مضناه ، وجودة مطالعه ، ولين مقاطعه ، واستواء تقاسيمه ، وتعادل أطرافه ، وتضامه أعجازه بهواديه ، وموافقة مآخيره لمبادئه ، مع قلة ضروراته ، بل عدمها أصلا ، حتى لا يكون لها فى الألفاظ أثر ... فنجد المنظوم مثل المنشور فى سهولة مطالعه وجودة مقطعه ، وحسن وصفه وتأليفه ، وكال صوغه وتركيبه . فإذا كان الكلام كذلك كان بالقول حقيقة . وبالتحفظ خليقا (١) .

وما أشد التشبه بين هذه السمكات وبين كلمات الجاحظ التي مرت بنا في كتابه اليسان والتبيين ، والتي أوجعت كل قيمة في العمل الفني إلى شكله الخارجي . كما أن في كلمات أبي هـ سلال تأثرا واضحا بمنهج قدا ، وفهمه الفهم وعنايته بالصنعة واهتمامه بالسمك الخ بها . وقد يحاول بعض المحدثين تبرير

ما في كلام هؤلاء وعبارتهم . ويأخذون في تأويلها بما لا يتفق مع مضامينها الحقيقية ، فيذهبون إلى أن الجاحظ وقدامة وأبا هلال حين يتحدثون عن الشكل الخارجى لا يعمنون إلا الصياغة . واللفظ عندهم ليس مجرداً عن المعنى . وأنهم حين يتحدثون عن الألفاظ إنما يريدون التأليف والنسيج والوشى والتجويد والتصوير وما إلى ذلك من كلمات . قد يذهب بعض النقاد المحدثين إلى مثل هذا التفسير (١) . ولكنه تفسير في الحقيقة بعيد عن الواقع . لأن المنتبِع لأقوال الجاحظ . وأبى هلال ، وقدامة وغيرهم ممن نهجوا هذا المنهج في دراسة الشعر لا ينبغي أن يقف عند جمل أو عبارات . فإن الوقوف عند بعض هذه العبارات والاكتفاء بذلك مضلل أبلغ التضليل . وإنما النافع أن ندرس مفهوم هؤلاء للغة والشعر من خلال كتاباتهم . وأن نلصق اتجاههم العام الذى هو في الحقيقة الضوء السكشاف الذى سوف يضع انا النقط على الحروف . وسوف يظهر المدلول الحقيقى لهذه العبارات التى تبدو عامة وغامضة . والتى قد يساء تفسيرها إذا أخذت منفصلة ، أو فمرت تفهيرا خرافياً مقهوراً عن الاتجاه العام لتفسيرها كأنها ومنهجها في فهم اللغة .

فقد تنهت عن عبارات أبى هلال والجاحظ وغيرهما على مفهوم الصياغة كما تنطبق على مفهوم اللفظ . ولكن الذى يحدد لنا الحقيقة هو دراستنا لمعى السكاتبين واتجاهها العام فيما ألفا من كتب .

ومن هذا الذى يشك فى جنوح أبى هلال للشكل المحض ، وهو الذى يكرر عبارة الجاحظ فى قوله : « وليس الشأن فى إيراد المعانى » لأن المعانى

(١) قضية اللفظ والمعنى . بدوى طيبانه . مجلة الأدب العدد السادس سنة ١٩٦٥ ومحمد

زطلول سلام فى تاريخ النقد العربى ج ٨ ص ٦٦ ، ٦٧ .

يعرفها العربي والمعجمي والقروي والبدوي . وإنما هو في جودة اللفظ وصفائه وحسنه وبهائه . ونزاهته ونقاؤه . وكثرة طلاوته ومائه . مع صحة السبك والتركيب . والخلو من أود النظم والتأليف . وليس يطالب من المعنى إلا أن يكون صوابا . ولا يقنع من اللفظ بذلك حتى يكون على ما وصفناه من نعوته التي تقدمت (١) .

ولماذا نذهب بعيدا ؟ فقد أشار ناقد عربي قديم هو ابن رشيق القيرواني في القرن الخامس الهجري إلى هذه الحقيقة التي نحاول بيانها في هذه الفصول . فهو يصرح إلى أن من الناس من يؤثر اللفظ على المعنى فيجعل غايته ووكده . وهم فرق : قوم يذهبون إلى فخامة الكلام وجزالته على مذهب العرب من غير تصنع ، كقول بشار :

إذا ما غضبنا غضبة مضرية هتكنا حجاب الشمس أو قطرت دما
إذا ما أعزنا سيدا من قبيلة ذرى منبر على علينا وملا

وهذا النوع أدل على القوة . وأشبه بما وقع فيه من موضع الافتخار . وكذلك مامدح به الملوك يجب أن يكون من هذا النوع .

وفرقة ، أصحاب جلبة وثمعة يلا طائل معنى إلا القليل النادر كأي القاصم ابن هاني . ومن جرى مجراه . فإنه يقول مذهبه :

أصاحت فقالت وقع أجرد شيطم وشامت فقالت : لمع أبيض مخم
وما ذعرت إلا لجرس حليم ولا رفعت إلا برى في مخم

وليس تحت هذا كاه إلا الفساد ، وخلاص المراد ، ما الذى يفيدنا أن تكون هذه المنسوب بها لبست حليها . فتوهمته بعد الإصاخة والرقى - وقع فرس أو لمع سيف ، غير أنها مغزوة فى دارما ، أو جاهلة بما حلتته من زيتتها ، ولم يخف عنه مراده ، أنها تترقبه .

ومنهم من ذهب إلى سهولة اللفظ فعنى بها ، واغفر له فيها الركاكة واللين المفرط . كأنى المتناهية ، وعباس بن الاحنف . ومن تابعهما .

ويقول : : وأكثر الناس على تفضيل اللفظ على المعنى . سمعت بعض الخذاق يقول : قال العلماء : اللفظ أغلى من المعنى ثمتنا ، وأعظم قيمة ، وأعز مطلباً . فإن المعانى موجودة فى طباع الناس ، يستوى الجاهل فيها والخاذق . ولكن للمفعل على جودة الالفاظ ، وحسن السبك ، وصحة التأليف ... وبعضهم وأظه ابن وكيع . مثل المعنى بالصورة ، واللفظ بالسكوة ، فإن لم تقابل الصورة الحسناء بما يشاكلها ويليق بها ، بن اللباس فقد بخست حقها . وتضاءل فى عين مبصرها ، (١).

وعلى الرغم من أن لابن رشيق بعض الملاحظات التى قد تشير إلى ضرورة التلاحم بين اللفظ والمعنى فإنه لم يستطع أن يسلم هو نفسه من هذه القسمة . كما لم يتمكن من تحديد الوسيلة بين اللفظ والمعنى على أساس من دراسة لطبيعة الالفاظ ، أو من تصور فاضح لطبيعة اللغة فى الشعر فهو يقول :

« اللفظ جسم وروحه المعنى » وارتباطه به كارتباط الروح بالجسم . يضعف وضعفه ، ويقوى بقوته . فإذا سلم المعنى واختل بعض اللفظ كان

نقصا للشعر ، وهجنة عليه كما يعرض لبعض الأجسام من العرج والشلل والعمور وما أشبه ذلك من غير أن تذهب الروح . وكذلك إن ضعف المعنى واختل بمعنى كان اللفظ من ذلك أوفر حظا كالذي يعرض للأجسام من المرض بمرض الأرواح . ولا تجد معنى يختل إلا من جهة اللفظ ، وجريه فيه على غير الواجب قياسا على ما قدمنا من أدواء الجسوم والأرواح . فإن اختل المعنى كله وفسد بقي اللفظ مواتا لا فائدة فيه . وإن كان حسن الطلاوة في السمع ، كما أن الميت لم ينتقص من شخصه شيء في رأى العين إلا أنه لا ينتفع به ، ولا يفيد فائدة . وكذلك إن اختل اللفظ جملة وتلاشى لم يصلح له معنى لا أن لا نجد روحا في غير جسم البنية (١) .

وفي هذا النص من ابن رشيق إشارات صائبة لضرورة الالتحام بين اللفظ والمعنى ، ولو أمكن لهذه الفكرة أن تقبلور عند ابن رشيق ، وأن تدرس دراسة علمية ذوقية مستفيضة ، ومدعمة بالشواهد والتحليل لكان من الجسم أن نقضى على هذه الثنائية التي شاعت بين اللفظ والمعنى أمدأ طويلا . ويمكن ابن رشيق لم يعالج هذه القضية في كتاب على أسس منهجية ذوقية كما فعل عبد القاهر الجرجاني في نظرية النظم كما سنرى .

وعلى الرغم من أن في كلمات ابن رشيق السابقة ما يوضح طبيعة العلاقة بين اللفظ والمعنى في العمل الفني فإن مفهوم الخلق الأدبي ، باعتباره كلا لا يتجزأ ولا ينفصل فيه لفظ عن معنى كما لا يسبق فيه المعنى اللفظ ، وإنما هما عنصران ملتصقان يولدان في وقت واحد . هذا المفهوم لم يكن قد استوى في نفس ابن رشيق . يدل على ذلك بعض كلامه . وذلك حين يقول في النص

السابق ، فإذا سلم المعنى واختل بعض اللفظ كان نقصا للشعر، وهجنة عليه، كما
يعرض لبعض الأجسام من العرج والشلل والدور، وما أشبه ذلك من غير
أن تذهب الروح . .

فهو هنا يحسن إمكانية سلامة المعنى من اختلال اللفظ، كما يجوز استقلال الروح
عن الجسد . فيرى أن في الشلل والعرج والدور هجنة حتى ولو سلمت الروح .
وقد يكون للجسد جمال وللروح جمال، ولكنه لم يتعمق العلاقة بينهما ولا ما يضيقه
كل منها على الآخر في شبه تفاعل حي .

مع ابن سنان الخفاجي:

ولابن سنان الخفاجي دراسة نافعة للكلمات من حيث هي أصوات مسموعة،
والعلاقات التي تنشأ من تباعد مخارج الحروف وتقاربها . كما أشار لإشارات
هامة لمزايا الحروف وأشكالها وطبيعتها . وذكر أن الحروف تجري من السمع
تجري الألوان من البصر، وأنها تختلف باختلاف مقاطع الصوت ثم أبان عن
مخارجها وصفاتها (١).

ولكنه عند تحديد معايير الحسن عنى عناية كبيرة باللفظ المفرد وبيان
ما يمكن أن يكون فيه من تلازم أو انسجام صوتي . حتى إذا ترك اللفظ
المفرد إلى القسم الثاني وهو الألفاظ المنظومة لم يأت بما ينفع في هذا المجال،
ولم تكن لديه القدرة على تتبع الخصائص التي تنشأ من تقابل الكلمات
وتداخلها . أو ساعاه أن يترتب من علاقات صوتية أو نغم أو إيقاع .
كما لم يبحث في علاقات الصوت بالمعنى . ووظيفة النغم أو الوزن أو الموسيقى

(١) سر الفصاحة من ص ١٥-٢٥

الداخلية ، ومصادر هذه الأصوات في الكلام المنظوم ، وارتباط هذا كله
بالعاطفة أو الانفعال في الشعر على نحو ما رأينا في الفصل الذي عقده كولودج
عن الوزن ، وعلاقته بالعمل الفني ، وارتباطه بالإحساس والمعنى ، وعوامل
تأثيره في النفس .

يقول ابن سنان الخفاجي :

« إن الفصاحة على ما قدمنا نعت للالفاظ إذا وجدت شروط عدة ...
وتلك الشروط تنقسم إلى قسمين : فالأول منها يوجد في اللفظة الواحدة على
انفرادها من غير أن ينضم إليها شيء من الالفاظ تؤلف معه ، والقسم الثاني
يوجد في الالفاظ المنظومة بعضها مع بعض .

فأما الذي يوجد في اللفظة الواحدة فتأنيدها أشياء :

الأول : أن يكون تأليف تلك اللفظة من حروف متباعدة الخارج . وعلة
هذا واضحة ، وهي أن الحروف التي هي أصوات تجرى من السمع مجرى
الالوان من البصر ، ولا شك في أن الالوان المتباينة إذا جمعت كانت في المنظر
أحسن من الالوان المتقاربة .

والثاني : أن تجد لتأليف اللفظة في السمع حسنا ومزية على غيرها ، وإن
تساويا في التأليف من الحروف المتباعدة ، كما أنك تجد لبعض النغم والالوان
حسنا يتصور في النفس ويدرك بالبصر والسمع دون غيره مما هو من جنسه .
كل ذلك لوجه يقع التأليف عليه --- وليس يخفى على أحد أن تسمية الغصن غصنا
أو فتنا أحسن من تسمينه علوجا .

والثالث : أن تكون الكلمة كما قال أبو عبيد الجاسقظ غير متوعدة وحشية

كقول أبي تمام :

لقد طلعت في وجهه مصر بوجهه بلا طائر سعد ولا طائر كهل

فإن كهلًا ما هنا من غريب اللغة ، وقد روى أن الأصمعي لم يعترف بهذه الكلمة وليست موجودة إلا في شعر الهزائين .

والرابع : أن تكون الكلمة غير ساقطة عامية كما قال أبو عثمان أيضا . ومثال الكلمة العامية قول أبي تمام :

جليلت ولانوت مبد حر صفحته وقد تفرعن في أفعاله الأجل

فإن - تفرعن - مشتق من اسم فرعون ، وهو من الفاظ العامة .

والخامس : أن تكون الكلمة جارية على العرف العربي الصحيح غير شاذة . ويدخل في هذا القسم كل ما ينكره أهل اللغة ، ويردده علماء النحو من التصرف الفاسد في الكلمة . وقد يكون ذلك لأجل أن اللفظة بعينها غير عربية . كما أنكروا على أبي الشيص قوله :

وجناح مقصوص تحيف ريشه ريب الزمان تحيف المقراض

وقالوا : ليس المقراض من كلام العرب .

والسادس : أن تكون الكلمة قد عبر بها عن أمر آخر يكره ذكره . فإذا أوردت وهي غير مقصود بها ذلك المعنى قبحت ، وإن كُلت فيها الصفات التي يبيهاها . ومثال هذا قول عروة بن الورد العباسي :

قلت لقوم في الكنيف تروحوأ عشية بئنا عند ماوان وزح

والكنيف أصله السائر ، ومنه قيل للترس كنيف .

والسابع : أن تكون الكلمة معتدلة غير كثيرة الحروف ، فإنها متى زادت

على الأمثلة المعتادة المعروفة قُبِحت وخرجت عن وجه من وجوه الفصاحة ، ومن ذلك قول أبي نصر بن نباته :

فإياكم أن تكشفوا عن رؤسكم إلا إن مغناطيسهن الذوائب

فمغناطيسهن كلمة غير مرضية لما ذكرته .

والثامن : أن تكون الكلمة مصغرة في موضع عبر بها فيه عن شيء لطيف أو خفى أو قليل أو ما يجري مجرى ذلك ، فإن أراها تحسن به ، ويجب ذكره في الأقسام المفصلة ، ولعل ذلك لموقع الاختصار بالتصغير ، ومثال ذلك قول الشريف الرضي رحمه الله :

يولع الطل بردينا وقد نسمت رويحة الفجر بين الضال والسلم (١)

حتى إذا انتهى ابن سنان من معايير الحسن في اللفظة المفردة انتقل إلى معايير الحسن في الصناعات بصفة عامة : « فكما ألها بخمسة أشياء على ما ذكرها الحكماء : الموضوع ، وهو الخشب في صناعة التجارة ، والصانع ، وهو للتجار . والصورة ، وهي كالتربيع المخصوص إن كان المصنوع كرسيا ، والآلة — مثل المنشار والقديم وما يجري مجراها ، والغرض » وهو أن يقصد على هذا المنال الجلوس فوق ما يصنعه . »

ويقول : « وإذا كان الأمر على هذا ولا يمكن المنازعة فيه . وكان تأليف الكلام المخصوص صناعة وجب أن نعتبر فيها هذه الأقسام فنقول :

إن الموضوع هو الكلام المؤلف من الأصوات على ما قدمته ، وقد ذكرت فيه ما يقنع طالب هذا العلم ، وشرحت من حال اللفظة بأفرادها وما يحسن فيها ويقبح .

فأما الصانع فهو الذي ينظم الكلام بعضه مع بعض كالشاعر والكاتب .

وأما الصورة فهي كالقصر للكاتب والبيت للشاعر ، وما جرى مجراها .

وأما الآلة فأقرب ما قيل فيها لأنها طبع هذا النظم ، والعلوم التي اكتسبها بعد ذلك ، ولهذا لا يمكن لأحد أن يعلم الشعر من لا طبع له ، وإن جهد في ذلك ، لأن الآلة التي يتوصل بها غير مقدرة لمخلوق ، ويمكن تعلم سائر الصناعات لوجود كل ما يحتاج إليه من آلاتها .

وأما المرض فيحسب الكلام المؤلف ، فإن كان مدحا كان الغرض به قولاً ينبىء عن عظم حال المدح وإن كان مجواً فالغرض ، وعلى هذا للقياس كل ما يؤلف ، وإذا تأملته وجدته كذلك ، (١)

وأول ما يلاحظه الباحث في دراسة ابن سنان الخفاجي لمعايير الحسن في اللفظ المفرد والمؤلف تأثره الواضح بما كتبه الجاحظ من قبله في محاسن اللفظ ، وتأثره بقدامة بن جعفر وإن اختلفت معه في بعض الجزئيات الصغيرة ، فهو ما يزال يذكر ما ذكره قدامة من قبله بأن الشعر صناعة كالنجارة ، وعلى أساس من هذا المفهوم الجامد لصناعة الشعر ، واعتبارها واحدة من هذه الصناعات اليدوية قد حصر كلها في خمسة أشياء هي : الموضوع ، والصانع ، والصورة ، والآلة ، والغرض . وعندما أراد تطبيق هذا على الشعر خرج

(١) سر القناعة من ص ٦٦ إلى ١٠٣

إلى أمور شكلية سطحية لا ترتبط بجوهر الشعر، وما يكون في لغة الشعر من خصائص صوتية موسيقية أو خيالية شعورية

وعلى الرغم مما قد يكون في ملاحظاته على اللفظ المفرد من فائدة، وما يتعلق بحروف الكلمات من خصائص، وما يكون بينها من استجمات صوتية، فإن كل ما أشار إليه ابن سنان من هذه الخصائص لا يتمدد بالجانب الشكلى الخارجى فى ملاحظات سلبية، تتعلق بالجانب السلبى المرتبط بالكلمة من حيث تلازم حروفها وتنافرها أو من حيث وعورة الكلمة ووحشيتها، أو نبذها وشذوذها، أو خروجها عن المألوف إلى غير ذلك مما لا يرتبط ارتباطاً أساسياً بوظيفة الكلمة فى الأداء الفنى أو التعبير الأدبى وكذا تتوقع من ابن سنان، وقد ناضى فى الجانب الصوتى للألفاظ، أن يعنى بالعلاقات الإيجابية بين أصوات اللغة ومعانيها، وبين الصوت والانفعال. وبين ما يكون فى مجموعة معينة من الأصوات من صفات خاصة تساعد على نقل الإحساس إلى القارئ أو السامع

غير أن ابن سنان لم يكن يستطيع أن يتسقى إلى دراسة الأصوات من جوانبها الإيجابية، وذلك لأن مفهومه للغة كان مفهوماً محدوداً ومتأثراً بالنظرة المنطقية للشكلية التى سادت تفكير النقاد العرب من قبله. وليس أدل على ما نقول من الفصل الذى حدد فيه مفهوم اللغة. فهو حين يتكلم عن اللغة ويكشف عن مزاياها واجباً إلى مزايا على هاءش الهامش وليست داخله فى صميم اللغة باعتبارها مستودع إحساساتنا ومشاعرنا وأفكارنا وأخيلتنا. فهو حين يذكر مزايا لغتنا العربية ويفضلها على سائر اللغات، يعدد من هذه المزايا سعة اللغة. وعنده أن السعة والثراء فى اللغة إنما يرجعان إلى كثرة

ألفاظها ومفرداتها ، وأنها مع سعتها وكثرة مفرداتها أخصر اللغات في إيصال المعاني . ومن موايا اعتنا أيضا أن الواضع لها تجنب في الأكثر ما يشغل على الناطق تكلفه ، واللفظ به كالجمع بين الحروف المتقاربة في المخارج .

وبما يدل على فضل اللغة العربية عنده أيضا ، وتقدمها على جميع اللغات أن أربابها وأصحابها هم العرب الذين لهم من الفضائل ما لا تستطيع أمة من الأمم أن تنازعهم فيها (١) . إلى غير ذلك من المسائل التي تذهب بشا بعيدا عن مجال الدراسة الإيجابية للغة تلك الدراسة التي تفهم اللغة بكامل قوتها وتسام إمكاناتها ، والتي لا تقصر الكلام فيها على ما يدعى باللغة المملوطة ، والتي تنتزع منها عناصر الثيرة والإشارة والأحاسيس والصور ، والفكر وكل ما يتصل بعناصر اللغة في معناها الروح الغزير . وإنه لمن خطل الرأي ، ومن ضيق الأفق أن نصف لغة من اللغات بالثراء لكثرة ما فيها من مفردات أو مترادفات ، ذلك أن ثروة أي لغة إنما تقاس بما لدى شعرائها وكتابها من ثروة فكرية وطاقية وبما استطاع هؤلاء أن يضيفوا إليها من جديد في التعبير ومن تنوع في الأساليب ففي اللغة العربية عدد لا يحصى من أسماء الميوف مثلا ولكن هذه جميعا ليست ثروة في ذاتها ، وإنما الثروة في قدرة الشاعر على استخدام الكلمة والإيحاء بها بحيث لو نزعها من مكانها واستبدلتها بأخرى لم يتعقق ما تحقق لك من صاحبها التي تماثلها في المعنى . فليس في اللغة مترادفات إذا أردنا اللغة بمعناها الحقيقية ، لأن اللغة في الأدب خلق في وإحساس وليست أبدا مجرد وسيلة لنقل الفكرة المنطقية وحدها .

وهكذا لم تكن دراسة ابن سنان الحقاقي للأصوات في اللغة دراسة

(١) سر الناحية ص ٦ وما بعدها

مبينة على أساس من مفهوم يوحد بين اللغة وعناصرها المختلفة ، وإنما درست الأصوات عنده على أساس من هذه الثنائية التي كانت تنعقد التفكير في اللغة . ثنائية اللفظ والعنى أو ثنائية الشكل الخارجى والمضمون الداخلى .

نظرية النظم عند عبد القاهر الجرجاني

وعند عبد القاهر الجرجاني في القرن الخامس للهجرة ، وفي كتابه دلائل الإعجاز بالذات المتقى بنظرة جديدة في اللغة ، وبمنهج جديد في دراسة الأدب ونقده . وإذا كانت نظرية الخيال عند كولردج قد قضت على ثنائية اللفظ والمعنى التي كانت شائعة وسائدة في النقد الأدبي الأوربي قبل كولردج ، فإن نظرية النظم عند عبد القاهر قد قضت على كثير من المفاهيم الخاطئة التي سادت تفكيرنا النقدي العربى قبل عبد القاهر ، وأضافت إضافات جوهرية تعتبر في مجموعها أساسا صالحا لنقد الشعر بعامة وبيان إعجاز القرآن بخاصة . وإذا كان في تاريخ النقد العربى والبلاغة العربية شيء يقارب ما انتهى إليه الفكر الحديث في الدراسات النقدية والبلاغية فهو منهج عبد القاهر . ومن ثم فقد استحق من الباحث الحديث كل عناية واهتمام .

وبعد فما هي الإضافات الحية التي أضافها عبد القاهر إلى النقد الأدبي والتي غيرت كثيرا من المفاهيم الشائعة في النقد من قبله ؟ يمكننا تحديد الإجابة على هذا السؤال في أربعة موضوعات أساسية .

أولا : توحيده بين اللغة والشعر ، أو التقاء فلسفة الفن بفلسفة اللغة عنده .

ثانيا : قضائه على ثنائية اللفظ والمعنى .

ثالثا : قضائه على الفصل بين التعبير المعارى والتعبير المازخرف ، أو بين

التعبير والجمال .

رابعاً: منهجه اللغوي التطبيقي في دراسة الأدب ونقده .

أولاً : نظراته إلى اللغة

إن فكرة النظم عند عبد القاهر مستندة أساساً على التفريق بين استعمال اللغة بقصد الإشارة ، وبين استعمالها للتعبير عن الانفعال ، أو بعبارة أخرى التفريق بين الالفاظ التي اكتفى بمجرد الإشارة إلى الصورة الباردة للشيء ، والالفاظ التي تعبر عن حقيقة الشيء . فالالفاظ المفردة عنده هي مجرد علامات اصطلاحية للإشارة إلى شيء ما ، وليس للدلالة عن حقيقة هذا الشيء . ومادام اللفظ المفرد مجرد إشارة فإن اللفظة المفردة لا يمكن أن تدل على معنى محدد وإنما تدل على معنى مجرد ، ومادامت تدل على معنى مجرد ، فهي تحتل مشاتل المعاني . ومن ثم فلا معنى لها . ولكن متى تؤدي اللفظة معنى محددًا ؟ تؤدي اللفظة معنى محددًا إذا استخدمت في سياق . فالسياق وحده هو القادر على أن يمنح اللفظة المفردة دلالتها المحددة . وهو وحده كذلك القادر على أن يمنعها القدرة على الحركة والعمل . فان الذي يحدد قيمة الكلمة المفردة ، والذي يحكم عليها بالصلاح أو الفساد ، بالجرودة أو الرداءة هو السياق الذي وردت فيه لأنه المجال الوحيد الذي يمكن للفظ أن تتحرك فيه وتعمل ، وطبيعي أن الكلمة لا تكتسب القيمة إلا وهي تتحرك وتعمل وتؤدي وظيفة ما . فإن الوظيفة التي تؤديها والعمل الذي تعمله هو الذي يحكم لها أو عليها .

يقول عبد القاهر :

واعلم أن ما هنا أصلاً نرى الناس فيه في صورة من يعرف من جانب وينكر من آخر ، وهو أن الالفاظ المفردة التي هي أوضاع اللغة لم توضع لتعرف معانيها في أنفسها ، ولكن لأن يضم بعضها إلى بعض فيعرف فيما بينها فو ائد ، وهذا علم شريف . وأصل عظيم . والدليل على ذلك أننا إن زعمنا أن

الألفاظ التي هي أوضاع اللغة إنما وضعت ليعرف بها معانيها في أنفسها لأدى ذلك إلى ما لا يشك طاق في استحالة ، وهو أن يكونوا قد وضعوا الأجناس الأسماء التي وضعوها لها لتعرف بها حتى كأنهم لو لم يكونوا قالوا : فاعل ويفعل : لما كنا نعرف الخبر في نفسه ومن أصله . ولو لم يقولوا قد قالوا : افعل : لما كنا نعرف الأمر من أصله ولا نجد في نفوسنا . وحتى لو لم يكونوا قد وضعوا الحروف لكنا نجعل معانيها فلا نعقل نفيا ولا نبيها ولا استفهاما ولا استثناء . وكيف والمرادعة لانكون ولا نتصور إلا على معلوم ، فحال أن يوضع اسم أو غير اسم لغير معلوم . ولأن المرادعة كالإشارة فكما أنك إذا قلت : خذ ذاك : لم تكن هذه الإشارة لتعرف السامع المشار إليه في نفسه ولكن ليعلم أنه المقصود من بين سائر الأشياء التي قراها وتبصرها . كذلك حكم اللفظ مع ما وضع له . ومن هذا الذي يشك أنما لم نعرف الرجل والفرس والضرب والقتل إلا من أساميها ؟ لو كان لذلك مساغ في العقل لكان ينبغي إذ قيل يزيد : أن تعرف المسمى بهذا الاسم من غير أن تكون قد شاهدته أو أو ذكر لك بصفة (١) . من هذا النص السابق يمكننا أن نستخلص بعض الحقائق الهامة . :

أولا : أنما نعرف الأشياء قبل أن نضع لها ألفاظا تدل عليها ، فنحن نعرف الرجل والفرس والدار قبل أن نضع لها تلك الأسماء . ومن ثم فنحن عندما نطق كلمة رجل أو فرس أو دار لا نقصد من ذلك أن نعرف السامع بشيء لم يكن يعرفه من قبل . وإنما نتعمل هذه الألفاظ للتشير بها إلى أشياء معروفة لدينا من قبل .

(١) دلائل الإيجاز ٤١٥ ، ٤١٦ .

ثانيا : أن اللفظ المفرد مجرد وسيلة من وسائل الإشارة لا أكثر ولا أقل .
فنحن حين نقول كلمة رجل إنما نشير بها إلى جنس معين من الناس . والكلمة
هنا مجرد صوت يتكون من الحروف ر ج ل وهي أداة اصطلاحية الفرض منها
الإشارة إلى موضوع ماهو الرجل .

ثالثا : أن اللفظ المفرد لا يكتسب معنى محدد . ولا يفيد فائدة خاصة
إلا إذا أدى وظيفة في سياق ما . فالألفاظ تستمد دلالاتها من علاقاتها بالكلمات
السابقة لها أو لللاحقة بها ، وبما يمكن أن تكسبه في مكانها التي وضعت فيه
من إشعارات وإضافات جديدة . ومن ثم كانت الكلمة المفردة مجرد إشارة
إلى الصورة الباردة للشيء . أما الكلمة المستخدمة في سياق فهي شحنة من
العواطف الإنسانية والصور الذهنية والمشاعر الحية إلى جانب ما فيها من معنى
عقلي مجرد .

وهذه النقطة الأخيرة هي التي تهمننا أكثر من غيرها لأنها هي التي سوف
تحدد الجديد الذي أضافه عبد القاهر إلى مفهوم اللفظ ودلالاته . فقد كان
السابقون لعبد القاهر عندما يتحدثون عن اللفظ يشبهونه بالثوب أو الكساء
الذي يغلف أفكارا . وكان السائد أن اللفظ غلاف الأفكار التي يحتويها .
والغلاف منفصل بطبيعته وأصله عن المحتوى ، بل يكاد أن يكون جنسا مغايرا .
وكانت الكلمات وفقا لهذا المنطق موضوعا لإراء أفكار . فهل أراد عبد القاهر
ما أرادوه هؤلاء . عندما تحدث عن اللفظة المستخدمة التي يضم بعضها إلى بعض
فيعرف فيما بينها فرائد . هل قصد بالفوائد المعاني العقلية البحتة ؟ وهل فصل
عبد القاهر في الكلمة المفردة بين معناها العقلي وبين مكورات الكلمة العمورية
ومحصولها من العواطف والصور والمشاعر ؟ أو بمعنى آخر هل تفسر الكلمة
المستخدمة بالعقل وحده أم تفسر كذلك بالقلب والخيال .

تلك هي الاسئلة التي يجب أن نسأل أنفسنا عنها . ونحن بصدد الحديث عن اللفظ - ودلالاته عند عبد القاهر ، لأن الإجابة عن هذه الاسئلة هي التي سوف تحدد مفهوم عبد القاهر ^(١) ونظريته إليها : هل كانت مجرد نظرية عقلية بحتة أم إن نظريته للغة كانت نظرية أكثر رحابة وغنى ، فلم تقتصر على اللغة المملوطة ، ولا على مجرد الدلالة على معان عقلية منطقية ، ولا على الاعتماد على قواعد النحو ومجرداته .

والذي يؤكد أن اللغة عند عبد القاهر أواق اتصالا بالعرض منها بالمنطق ، وأن النحو عنده أكثر ارتباطا بعلم المعاني والبلاغة منه بالقواعد المنطقية الجامدة التي لا تسمح بأي دور دلالي ثانوي . يؤكد لنا ذلك عناية عبد القاهر بالشعر واهتمامه به ودفاعه عنه في الفصل الذي عقده في أول كتابه « دلائل الإعجاز » ، واعتقاده أنه الوسيلة إلى بيان أسباب البلاغة والفصاحة ، وأنه الطريق إلى بيان إعجاز القرآن يقول :

« وإذا كنا نعلم أن الجملة التي منها قامت الحجة بالقرآن وظهورت . وبانت وبهرت ، هي أن كان على حد من الفصاحة تقصر عنه قوى البشر . ومنتهيها إلى غاية لا يطمح إليها بالفكر ، وكان محالا أن يعرف كونه كذا لك إلا من عرف الشعر الذي هو ديوان العرب ، وعنوان الأدب ، والذي لا يشك أنه كان ميدان القوم إذا تماروا في الفصاحة والبيان ، وتنازعوا فيهما قصب الرهان ثم بحث عن العال التي بها كان التباين في الفضل ، وزاد بعض الشعر على بعض كان الصاد عن ذلك صاداً عن أن تعرف سجة الله تعالى (١) » .

ثم أنظر إليه بعد ذلك وهو يهاجم المفهوم الخاطئ . لعلم النحو، ونحن يرجع
فساد اللغة المنطقي إلى هذا المفهوم عند معاصريه وسابقيه . يقول وهو
يتحدث عن علم البيان :

« إنك لن ترى على ذلك نوعاً من العلم قد لقي من الضيم ما لقيه . ومنى
من الحيف بما منى به . ودخل على الناس من الغلط في معناه ما دخل عليهم فيه
فقد سبقت إلى نفوسهم اعتقادات فاسدة . وظنون رديئة ، وركبهم فيه جهل
عظيم ، وخطأ فاحش . ترى كثيراً منهم لا يرى له معنى أكثر مما يرى للاشادة
بالرأس والعين . وما تجده للخط والعقد (١) . يقول : إنما هو خبر واستخبار
وأمر ونهى . ولكل من ذلك لفظ قد وضع له ؛ وجعل دليلاً عليه . فشكل من
عرف أوضاع لغة من اللغات عربية كانت أو فارسية . وعرف المغزى من كل
لفظة ثم ساعده الإنسان على النطق بها وعلى تأدية أجزائها وحروفها . فهو بين
في تلك اللغة ، كامل الأداة ، بالغ عن البيان المبالغ الذي لا مزيد عليه . منته إلى
الغاية التي لا مذهب بعدها ... وجملة الأمر أنه لا يرى للنقص يدخل على
صاحبه في ذلك إلا من جهة نقصه في علم اللغة . لا يعلم أن هاهنا دقائق
وأسراراً طريق العلم بها الروية والفكر . ولطائف مستقاهما للعقل . وخصائص
معان ينفرد بها قوم هدوا إليها ، ودلوا عليها ، وكشف لهم عنها ، ورفعت الحجب
بينهم وبينها . وأنها السبب في أن عرضت المزية في الكلام . ووجب أن يفضل
بعضه بعضاً . وأن يبعد الضأو في ذلك وتمتد الغاية . ويعلم المارقي ، ويحق
المطلب . وحتى ينتهي الأمر إلى الإعجاب . إذ وإلى أن يخرج من طوق البشر (٢) .

(١) يريد بالعقد التفاهم بعقد الأسابغ

(٢) دلائل الإعجاز ص ٦٥

وهكذا يفرق عبد القاهر بين معرفتنا لقواعد اللغة وأصولها، وبين قدرتنا
على بيان ما فيها من أسرار وإطائف . لانسلم نفسها لكل من أحاط بقواعد اللغة
ونحوها وصرفها . وإنما تسلم نفسها لمن يراها رؤية لا تنف عند حدود المنطق
والنحو . وإنما تتعمق ما في اللغة من قوى أخرى خيالية وشعورية . فليست اللغة
بمجرد علامات اصطلاحية للفكر، وإنما هي رموز تجسد حالة المتكلم الباطنة بكل
ما فيها من خيال وإحساس وفن . وإلا لو وقفت اللغة عند حدود نقل الفسك
وحده لما كان هناك داع لأن تعرض المزية في الكلام . وأن يتدرج في سلم القيم
فيفضل بعضها بعضا ، ويبعد الشار في ذلك حتى يمتزج المطلب وينتهي الأمر إلى
الإعجاز الذي هو فوق طاقة البشر .

وإذا عدنا إلى تصور عبد القاهر للنحو مرة أخرى وجدنا أن فهمه للنحو
قد ورد لغة اعتبارها وأحلبها الحل اللائق بها . فالنحو عنده ليس هذا العلم الذي
يبحث في ضبط أواخر الكلمات ، ولا هو جملة القواعد الجافة ، ولا هو هذا
الشيء الذي لا مكان له في البلاغة ولا في الفن . وإنما النحو عنده العلم الذي يكشف
لنا عن المعاني . وما المعاني هنا إلا الألوان النفيسة المتباينة التي ندرجها من
علاقات الكلام بعضها بعض . ومن استخدام الشاعر لغة استخداما يجعل
من ارتباط بعضها ببعض سبيبا حيا متشعبا من الصور والمشاعر . يقول
عبد القاهر :

« وأما زهدهم في النحو ، واحتقارهم له وإصغارهم أمره ، وتهاونهم به
فصنيعهم في ذلك أشنع من صنيعهم في الذي تقدم ، وأشبهه بأن يكون صدا
عن كتاب الله ، وعن معرفة معانيه . ذلك لأنهم لا يجسدون بدأ من أن يعرفوا
بالحاجة إليه فيه ، فإذا كان قد علم أن الالفيساط مغلفة على معانيها حتى يكون

الإعراب هو الذى يفتحها ، وأن الأغراض كامنة فيها حتى يكون هو المستخرج لها ، وأنه المعيار الذى لا يتبين نقصان كلام ورجحانه حتى يعرض عليه ، والمقياس الذى لا يعرف صحيح من سقيم حتى يرجع إليه . ولا ينكر ذلك إلا من ينكر حسه ، وإلا من غلط في الحقائق نفسه ، وإذا كان الأمر كذلك فليس شعري ما عذر من تهاون به ؛ وزهد فيه ولم ير أن يستسقيه من مصبه ويأخذه من مدنه ، (١) .

ويقول في موضع آخر :

« فلسفة بواجده شيئا يرجع صوابه إن كان صوابا ، وخطؤه إن كان خطأ إلى النظم ، ويدخل تحت هذا الإسم . إلا وهو معنى من معاني النحو قد أصيب به موضعه . واستعمل في غير ما ينبغي له ، فلا ترى كلاما قد وصف بصحة نظم أو فساد . أو وصف بمزية وفضل فيه . إلا وأنت تجد مرجع تلك الصحة وذلك الفساد ، وذلك المزية وذلك الفضل إلى معاني النحو وأحكامه . ووجدته يدخل في أصل من أصوله . ويتصل بباب من أبوابه (٢) . » ولا أظن أن أحدا ممن يقرأ هذه النصوص التي كشف فيها عبد القاهر عن مفهوم النحو عنده يشك في أننا أمام اتجاه جديد في فهم النحو . فقد كان قد غلب على أفهام الناس قبل عبد القاهر أن مهمة النحو مقصورة على صحة التركيب وسلامتها من الخطأ . ومن ثم كان النحو أقرب إلى المنطق منه إلى اللغة بمنهاها الرحيب . ولقد كان السيرا في سوى بين النحو والمنطق

(١) المرجع السابق ص ٢٢٣

(٢) المرجع السابق ص ٦٥

فيقول : النحو منطق ولكنه مسلوخ من العربية . والمنطق نحو ولكنه مفهوم بالغة (١) .

أما عبد القاهر الجرجاني في ثورته على الزاهدين في النحو قد أبان عن حقيقة غاية في الأهمية قد غابت عن كثيرين من درسوا القصر وتعرضوا لفهم العربية وبيان ما فيها من قوى فاعلة إذا التفت أجواء الكلام بعضه ببعض . فإن في أحماق اللغة حركة من الخلق مستمرة لا تنتهي عند غاية ولا تحد بنهاية . وأن الأمر في ارتباط الكلام بعضه ببعض ليس أمر تقدير الإعراب أو بيان صحة الكلام وسلامته من الخطأ فحسب فتلك ناحية شكلية أو ثانوية إذا قيس بما تقدمه اللغة إلى قوتها أو سامعها من دلالات وقابليات إذا هي خرجت من يد أديب فنان ، عندئذ يصبح التقديم والتأخير ، والفصل والوصل . والحذف والإظهار والشرط والجواز والتعريف والتشكيك . والخبر والابتداء وغير ذلك مما يرد على أفواه النحويين ولا يعرفونها إلا أبواباً ومناويز تنطوي على جملة من القواعد الجامدة الجافة . عندئذ تصبح كل هذه الأبواب في الكلام المنظوم مليئة . إلى جانب ما تشير إليه من فكر . بما لا يقع تحته حصر من المشاعر والصور وألوان النفس . ووسائل لحركة مستمرة ومتغيرة في الكاتب أو الشاعر .

وهنا يمزج عبد القاهر بين النحو وعلم المعاني . وهنا لا يقف عبد القاهر في النحو عند أمر الصحة والخطأ وإنما يجاوز ذلك إلى تحليل الجودة والرداءة في الكلام . ويردها إلى معاني النحو ، وإلى وجود خاصيات دقيقة وفروق في الاستخدام والاستعمال من شأنها أن ترفع من كاتب وتخفض من آخر .

ومن هذا الباب استطاع عبد القاهر أن يلتقى بالحقيقة الصلبة التي لا جدال فيها ، وهي أنه لا مفر في ميدان الأدب من التقاء فلسفة الفن بفلسفة اللغة . وأن التقاء الفن واللغة على هذا النحو ، والتوحيد بينهما هو وسيلة الناقد الحصيف إذا أراد أن يكشف أسرار التعبير الأدبي وخفاياه . طالما كانت مهمة النقد الأساسية هي كشف المعنى الحقيقي للكلام . وإدراك الأسباب التي من أجلها كان المعنى على هذا النحو . وبفضل أي العناصر وأي الخصائص بلغ الكلام هذه الدرجة أو تلك من القيمة . فإن نقطة الانطلاق الأساسية في أي عمل نقدي هي . كما يقول الناقد المعاصر ل . أ . ويتشاردز . مشكلة الكشف عن المعنى ، وإن في الإجابة على هذه الأسئلة الظاهرة البساطة : ماهو المعنى ؟ ما الذي نمنعه عندما نحاول الكشف عنه ؟ وما كنه هذا الشيء الذي نكشف عنه هي مفاتيحنا الرئيسية لجميع مسائل النقد الأدبي (١) .

ولما كان الأدب أولا وقبل كل شيء فنا لغويا . ولما كانت اللغة هي موسيقاه ، وألوانه ، وهي صوره ومهاجره وأفكاره . وهي العنصر الذي سوى منه كائننا ذا ملامح ومسات . كائننا ذا بنس وحركة وحياة . فكما يحمل الحجر صورة نابضة لمثال بارع مستطيع اللغة في يد الكاتب أو الشاعر أن تحمل بما في أجزائها من ارتباطات وفاعليات خاصة صورة حية للتجربة التي عاشها الشاعر أو الكاتب . لما كان الأدب كذلك فإن وسيلتنا إلى فهمه ونقصه ليست إلا في الرجوع ، وفي الوقوف على معاني الكلام والفتنة إلى مظانها المختلفة .

على أساس من هذا الفهم المثير للغة والنحو وضع عبد القاهر منهجة في بيان إعجاز القرآن يقول :

ولاعلم شيئا يبتغيه الناظم بنظمه غسير أن ينظر في وجوه كل باب وفروقه .
 فينظر في الخبر إلى الوجوه التي تراها في قولك : زيد منطلق . ومنطلق زيد .
 وينطلق زيد . ومنطلق زيد . وزيد المنطلق . والمنطلق زيد . وزيد هو المنطلق
 وزيد هو منطلق . وفي الشرط والجزاء إلى الوجوه التي تراها في قولك : إن
 تخرج أخرج . وأن خرجت خرجت . وإن تخرج فأنا خارج . وأنا خارج
 إن خرجت . وأنا إن خرجت خارج . وفي الحال إلى الوجوه التي تراها في
 قولك : جاءني زيد سرعا . وجاءني يسرع . وجاءني وهو يسرع أو وهو يسرع ،
 وجاءني قد أسرع . وجاءني وقد أسرع . فيعرف لكل ذلك موضعه ، ويحى به
 حيث ينبغى له . وينظر في الحروف التي تكثر في معنى ثم ينفرد كل واحد
 منها بخصوصية في ذلك المعنى فيضع كلا من ذلك في خاص معنى . نحو أن يحى
 بما في نفي الحال . وبلا إذا أراد نفي الاستقبال ، ويان فيها يترجح بين أن يكون
 ألا يكون . وبإذا فيما علم أنه كائن . وينظر في الجمل التي تسرد فيعرف موضع
 الوصل . ثم يعرف فيما حقه الوصل موضع الواو من موضع الفاء ، وموضع الفاء
 من موضع ثم . وموضع دأو ، من موضع أم ، وموضع لكن من موضع بل .
 ويتصرف في التعريف والتكثير والتقديم والتأخير في الكلام كله ، وفي الحذف
 والتكرار والإضمار والإظهار فيضع كلا من ذلك مكانه . ويستعمله على الصحة
 وعلى ما ينبغى له (١) .

فالنظر في الفروق والوجوه بين هذه الأبواب المختلفة ليس بحثا في النحو
 من حيث هو علم الإهراب ، أو من حيث هو جملة من القواعد ينبغى على الدارس
 حفظها والإلمام بها ، وإنما هو للبحث في معاني العبارات ، وفي إدراك الفروق

الدقيقة التي تكون بين استخدام لغوى وآخر ، ففي الخبر وجسوه كثيرة فلكل مبتدأ وخبر حكمه الذي ينفرد به ، ولكل جملة وضعها الخاص بها ، ولا يكفى في فهمها وسر أغوارها أن تقول فيها هذا مبتدأ وذاك خبر . وإنما العبارة بالدقائق الصغيرة التي أخفاها الكتاب فلونت الجملة بألوان خاصة ، وما الألوان الخاصة إلا في كيفية صياغة الجملة وتشكيله لها . ومن ثم كان لا يمكن أن تتساوى المعاني في مثل قولك : زيد منطلق ، وزيد ينطلق ، وينطلق زيد ، ومنطلق زيد ، وزيد للمنطلق ، والمنطلق زيد ، وزيد هو المنطلق ، وزيد هو منطلق . فإن كل تغيير ولو طفيف في أى جملة من هذه الجمل قد أضاف للمعنى جديدا .

وإذن فالمسألة ليست مسألة معرفة بقواعد النحو والصرف ، وإنما الأمر أمر معرفة بمعاني العبارات ووضعها مواضعها ، وفائدة هذه العبارة إذا جاءت على هذا السياق أو ذاك ، ومدى ما استطاعت أن تحققه من الدلالات . ويؤيد عبد القاهر هذه المسألة وضوحا بقوله :

« قالوا : لو كان النظم يكون في معاني النجول كان البدوى الذي لم يسمع بالنحو قط ، ولم يعرف المبتدأ والخبر شيئا مما يذكرونه لا يتأتى له نظم كلام ، وإنما نراه يأتى في كلامه بنظم لا يحسنه المتقدم في علم النحو : قيل هذه شبهة من جنس ما عرض للذين عابوا المتكلمين فقالوا : « إنا نعلم أن الصحابة رضوا الله عنهم والعلماء في الصدر الأول لم يكونوا يعرفون الجواهر والعرش ، وصفة النفس ، وصفة المعنى وسائر العبارات التي وضعتوها ، فإن كان لا تتم الدلالة على حدوث العالم ، والعلم بوحدانية الله إلا بمعرفة هذه الأشياء التي ابتدأتها فمبني لكم أن تدعوا أنفسكم قد علمتم في ذلك ما لم يعلموه ، وأن منزلتكم

فى العلم أعلى من منازلهم : وجوابنا هو مثل جواب المتكلمين وهو أن الاعتبار بمعرفة مدلول العبارات لا بمعرفة العبارات : فإذا عرف البدوى الفرق بين أن يقول : جاءنى زيد واحكبا : وبين قوله جاءنى زيد الراكب : لم يضره ألا يعرف أنه إذا قال : (راكبا) كانت عبارة النحويين فيه أن يقولوا فى «راكب» إنه حال ، وإذا قال : «الراكب» إنه صفة جارية على زيد . وإذا عرف فى قوله : زيد منطلق : أن زيدا غير عنه ومنطلق خبر لم يضره ألا يعلم أن يسمى زيدا مبتدأ .. الخ» (١)

وهكذا كان الموقف بالقياس إلى فهم النحو عند عبد القاهر . فالتقادة النحوية ليست هدفنا، وإنما دلالتها على المعنى هى الهدف واللغة تعرفها بإحساسك وذوقك قبل أن تعرفها بما حفظت من قواعد . واللغة لا تعطى أمرا لها إلا لمن يسير أغوارها بإحساسه . ومن يحسن مصاحبتها ، ودهاشرتها ، ومن يطيل النظر والتأمل فيها بما وهبه الله من قدرة على التمييز بين الأساليب وتذوقها والإحساس بها . وهذا هو ما انتهى إليه امر الله عند عبد القاهر : خبرة عتيقة بفلسفتها وروحها ، وأساليبها المختلفة ، والفرق التي تكون بين استخدام لغة وآخر وإحساس باللطائف والدقائق والأسرار نابج عن الذوق الذي ينتزع أحكامه من علاقات اللغة وإضافاتها وما تمنحه إيانا من فكر وشعر وتصوير .

وسوف نتأكد لدينا قيمة هذا الاتجاه الجديد للنظر إلى اللغة والتوحيد بين عناصرها عندما ننتهى من بحثنا لنظريته فى النظام . وعلى الأخص فى دراسته للعلاقة بين اللفظ والمعنى وفى تطبيقه لنظريته وتحليله للنصوص .

ثانيها : القضاء على ثنائية اللفظ والمعنى :

بعد أن فرغ عبد القاهر من التفريق بين اللفظ المفرد واللفظ المستخدم، وبعد أن أوضح الفرق بين اللفظ وهو مجرد إشارة باردة أو مجرد أداة اصطلاحية الفرض منها الإشارة إلى موضوع ما ، وبينه وهو خلية حية متفاعلة وطاملة ومشحونة بعناصر الفكر والشعور ، وبعد أن أفهمنا أن الكلمة هي مفردة ، هي مجرد صوت غير محدد المعالم ، وأنها هي ملتصقة في تسبيح حضوى . إنتماسى شحنة من المعاهر ونواة أساسية ومحور يتحرك ويحرك ما حوله ، يؤثر ويتأثر ، يندفع بشئيه ويدفع غيره .

بعد أن انتهى عبد القاهر من هذه الحقيقة الهامة وهي أن اللغة في شكل سياق مجموعة من الدلالات والفاعليات والارتباطات التي لا تنتهى عند حصره ، أخذ في إنكار هذه الثنائية التي شاعت في النقد العربى بين اللفظ والمعنى . لما دامت اللغة في الشعر وحدة لا تتجزأ ، فن البحث ومن سوء التقدير والفهم أن نعتبر كلا من اللفظ والمعنى عالماً مستقلاً بذاته . وأن نرجع المزية والفضيلة لأحدهما دون الآخر ، أو حتى أن نعتبر أحدهما سابقاً في الوجود على الآخر .

ولقد بذل عبد القاهر لتبسيط هذه الوحدة بين اللفظ والمعنى مجهوداً كبيراً استخدم فيه كثيراً من أساليب الحاجة والجدل ، وأبان فيه كثيراً عما غمض على النقاد من معاني الخلق الأدبى والنقد الأدبى .

وكلنا يعلم كما أوضحنا من قبل أن الفكرة لا تكون بالنسبة إلينا فكرة إلا إذا أمكن أن تصاغ باللفاظ . حتى ولو كانت فكرة غير مسموعة . فنحن حينما نفكر حتى ونحن نيام إنما نفكر بالالفاظ . وكذلك عندما تخرج الالفاظ من أفواهنا لا يمكن أن تكون مجرد أصوات لا معنى لها . وإلا كنا مجانين . وكذلك

الحال في الادب . فليس ثمة فكر سابق على التعبير الأدبي، فلي ما انجست الشعرية والإحساس في ذات الأديب خرجت في صورة لفظية، أما قبل إخضاع الإحساس للفظ فلا شيء هناك.

ويبدو أن هذه الفكرة البالغة البساطة كانت بحاجة إلى أن يجهدها عبد القاهر هذا المحدث الكبير من الأدلة والمناقشات النظرية والتطبيقية حتى تستقر في أذهان الناس . ولعبد القاهر الحق فيما بذل من جهد فعلى أساس من هذه البديهة يتوقف الفهم الصحيح لعملية الخلق الأدبي والنقد الأدبي على السواء .

يقول عبد القاهر:

« أتصور أن تكون معتبرا مفكرا في حال للفظ مع اللفظ حتى تضعه بجانبه أو قبله . وأن تقول هذه اللفظة إنما صلحت ما هنا لكونها على صفة كذا؟ أم لا يعقل إلا أن تقول: صلحت ما هنا لأن معناها كذا، ولدلائها على كذا، ولأن معنى الكلام والغرض فيه يوجب كذا ، ولأن معنى ما قبلها يقتضى معناها؟ فإن تصورات الأول فكل ما شئت ، وأعلم أن كل ما ذكرناه باطل . وإن لم تتصور إلا الثاني فلا تخذهن نفسك بالأضاليل ، ودع النظر إلى ظواهر الأمور ، وأعلم أن ما ترى أنه لا بد منه من ترتيب الالفاظ وتوالياها على النظام الخاص ليس هو الذى طلبته بالفكر، ولكنه شيء يقع بسبب الأول ضرورة من حيث إن الالفاظ إذا كانت أوعية للمعاني فإنها لا محالة تتبع المعاني في مواقعها ، فإذا وجب لمعنى أن يكون أولا في النفس وجب للفظ الدال عليه أن يكون مثله أولا في النطق ، فأما أن تتصور فى الالفاظ أن تكون المقصودة قبل المعاني بالنظم والترتيب، وأن يكون الفكر فى النظم الذى يتواصله البلغاء فكرا فى نظم الالفاظ، أو أن تحتاج بعد ترتيب المعاني إلى فكر تستأنفه لأن تهيم بالالفاظ على نفسها ، فباطل من

الظن ، وهم يتخيل إلى من لا يوفى النظر حقة ، وكيف تكون مفكرا فى نظم
الالفاظ وأنت لا تمقل لها أوصافا وأحوالا إذا عرفت ما عرفت أن حقها أن تنظم
على وجه كذا؟^(١).

وقد فطن عبد القاهر فى النص السابق إلى جملة حقائق هامة :

أولها: أن اللفظ فى خدمة الموقف الذى يثاره فنحن حين نكتب لا نجمع
الفاظا ونضعها الواحدة بجوار الأخرى وإنما نعبر عن معان ، ومن ثم كانت
الالفاظ وسيلة رمزية لإثارة المواقف وليست هدفا فى ذاتها . ونجاح الالفاظ
ليس فى شكلها الخارجى ، وإنما جمالها ونجاحها فى قدرتها على توليد المواقف
المطلوبة أو فى الإفصاح عن المعنى المراد أداءه .

وثانيها: أننا ونحن نؤلف شعرا أو نثرا ، لا نفكر فى أحد العنصرين
تفكيراً مستقلاً أو سابقاً على الآخر ، وإنما تتم عملية الخلق من العنصرين معا ،
وبطريقة تكاد أن تكون تلقائية . فالالفاظ تترتب حسب حاجة الموقف إليها .
والإحساس هو الذى يلد الالفاظ المناسبة للتعبير . وليس معنى هذا أن
تتعدى عملية الاختيار . على التقييد إن الفن اختيار ولكن عملية الاختيار هذه
لا تتم إلا من مفارف اللاوعى أو عندما يلتقى الوعى باللاوعى . فالجانب
الإرادى متحقق . ولكنه عند الفنان الكبير لا يكون إرادة خالصة وإنما يمتزج
الإلهام بالإرادة ، والفكر بالمشور ، والعاطفة بالخيال . وفى الفن صنعة وجهد
وقيود ، ولكن الفنان الحقيقى هو الذى يستطيع أن يبدو حراً مطلق الحرية على رغم
هذه الصنعة وهذا الجهد وتلك القيود . وإذا غلبت حرية الأديب على صنعة

وجهدده كان كل ذلك علامة على تمكنه من فنه وعلى أصالته وصدق تجربته . أما الفن الذى تغلب عليه الصنعة الشكلية فهو فن مملو ب القدرة على الحرية وعلى الحركة المنطلقة التى لا تقيد بها العوائق . عندئذ يلجأ الفن إلى الشكل الخارجى ، وإلى الصنعة والزخرف ، وإلى الالفاظ ، وهذا الاتجاه إلى الشكل والإسراف فى الاهتمام به هو الذى يحارب به عبد القاهر ويهاجمه بكل ما أوتى من قوة . من أجل ذلك حرص على أن يكون النظم نظم معان وليس نظم ألفاظ . واللفظة عنده لا تصلح لأنها على صنعة كذا ، وإنما تصاح لدالاتها على كذا .

وثالثها : أن الفضيلة والمزية فى كلام البلغاء أو نظر البلغاء لا تنصرف إلى اللفظ من حيث هو لفظ مفرد أو إلى صفات الالفاظ السلبية أو الشكلية ، وإنما من حيث قدرتها على إثارة المواقف المطلوب التعبير عنه . وهنا نعود إلى كلمة كولردج المشهورة التى عرف بها الشعر بقوله : « إنه أفضل الالفاظ فى أفضل الأوضاع » ، (١) وهكذا ينتهى عبد القاهر إلى أنه لا انفصال بين عنصرى اللفظ والمعنى فى عملية الخلق الأدبى فهما يولدان معاً فى نفس اللحظة . وكذلك لا انفصال بينهما فى عملية النقد الأدبى ، أو عند التمييز والحكم فلا تنسب الفضيلة لأحدهما دون الآخر ، وهنا نعود إلى جملة كروشه المشهورة التى سبقنا الإشارة إليها وهى « أن المضمون والصورة يجب أن يميزا فى الفن ، ولكن لا يمكن أن يوصف كل منهما على أفراد بأنه فنى » لأن النسبة القائمة بينهما هى وحدها الفنية . (٢) ويزيد عبد القاهر هذه الحقيقة توضيحاً عندما يقول :

(١) كولردج ص ٩٦ .

(٢) الجمل فى فلسفة الفن ص ٥٥ .

وهل يقع في وهم وإن جهد أن تنفاضل الكلمتان المفردتان من غير أن ينظر إلى مكان تقعان فيه من التأليف والنظم ، بأكثر من أن تكون هذه مألوقة مستعملة ، وتلك غريبة وحشية أو أن تكون حروف هذه أخف ، وأمازاجها أحسن ، وما يكند اللسان أبعد ؟ وهل تجد أحداً يقول : هذه اللفظة فصيحة ، إلا وهو يعتبر مكانها من النظم ، وحسن ملائمة معناها لمعاني جاراتها ، وفضل مؤاستها لأخوانها ؟ وهل قالوا : لفظة منمكة ومقبولة ، وفي خلافة : قلعة ونابية ومستكرمة ، إلا وغرضهم أن يعبروا بالتمكن عن حسن الاتفاق بين هذه وتلك من جهة معانها ، وبالقلق والتبسو عن سوء التلاؤم ، وأن الأولى لم تلق بالثانية في معناها ، وأن السابقة لم تصلح أن تكون لفظاً للثانية في مؤداها ؟ وهل تشك إذا فكرت في قوله تعالى : وقيل يا أرض ابلعي ماءك ، ويا سماء أقلعي وغيض الماء ، وقضى الأمر ، واستوت على الجودي . وقيل بعدا للقوم الظالمين ، فتجلى لك منها الإجماز . وبهرك الذي ترى وتسمع . أنك لم تجد ما وجدت من المزية الظاهرة والفضيلة للقاهرة إلا لأم يرجع إلى ارتباط هذه الكلم بعضها ببعض . وأن أم يمرض لها الحسن والشرف إلا من حيث لاقت الأولى بالثانية والثالثة بالرابعة ؟ وهكذا إلى أن تستقر إليها إلى آخرها . وأن الفضل نتائج ما بينها . وحصل من مجموعها (١) .

وشبيه ما انتهى إليه عبد القاهر الجرجاني في موضوع دلالات الألفاظ وارتباط بعضها ببعض بما انتهى إليه كثير من النقاد المحسنين . فلو أننا قرأنا الفصلين الأولين من كتاب « فلسفة البلاغة » للناقد الإنجليزي المعاصر أ .

ريتشاردز: لوجدنا أن كل ما يحاول ريتشاردز في هذين الفصلين لا يخرج عما قاله عبد القاهر في القرن الخامس الهجرى فيما يتعاقب بقضية النظم، وعلاقة الكلمات بعضها ببعض: يقول ريتشاردز:

« إن النغمة الواحدة فى أية قطعة موسيقية لا تستمد شخصيتها . ولا خاصتها المميزة لها إلا من النغمات المجاورة لها . وإن اللون الذى نراه أمامنا فى أية لوحة فنية لا يكتسب صفته إلا من الألوان الأخرى التى صاحبته وظهرت . . . وحجم أى شىء وطوله لا يمكن أن يقدر إلا بمقارنتها بحجوم وأطوال الأشياء الأخرى التى ترى معها . كذلك الحال فى الألفاظ . فإن معنى أية لفظة لا يمكن أن يتحدد إلا من علاقة هذه اللفظة بما يحاورها من ألفاظ (١) »

ويذهب أيضا فيما سماه بقضية «ممارسة اللغة» Doctrine of Usage إلى أن الفضيلة والمزية فى أى كلام إنما ترجع إلى مهارة الكاتب فى استخدام الكلمة فى موضوعها الصحيح يقول :

إن معظم الصفات الغامضة التى يصف بها النقاد أساليب الكتابة الثرية المختلفة إنما ترد أولا وأخيرا إلى ما يحققه الارتباط والتوافق بين الكلمات بعضها وبعض، وما تصفيه الوظائف اللغوية المختلفة للكلام . وكثير من تلك المصطلحات الغامضة التى كثيرا ما نستخدمها ونحن بصدد تقويم الكلام أو مناقشة ما فيه من جمال . . . مثل : الانسجام ، والإيقاع ، والفضيلة ، والنسج والسلاسة، والطلاوة، والتأثير وغسیر ذلك من صفات المسودة ليست إلا نتيجة لقدرة الكاتب على استخدام اللغة واستغلال إمكانياتها .

وإن أية قطعة أدبية لا يرجع تحقيقها لهذه الصفات أو فشلها فى تحقيقها إلا

لندرتها على تحقيق التفاعل بين أجوائها والاستفادة من وظائف اللغة ومكوناتها فن الواضح أنه لا يمكننا أن نفعل شيئا بالالفاظ من حيث هي ألفاظ مفردة . ففي استطاعة اللفظ الواحد أن يعطينا جملة من المعاني المختلفة إذ استخدم في أكثر من سياق . فإن لكل سياق وضعه الخاص به ، ومن ثم يختلف معنى الكلمة الواحدة باختلاف السياق الذي ترد فيه . ويستطرد ريتشاردز قائلاً : إن كل ما أحاول الوصول إليه مسألة غاية في الوضوح والبساطة ، ولكنها مع ذلك أساس غمائية في الأهمية وهو : أن أية كلمة لا يمكن الحكم عليها بالجمودة أو الرداءة أو بآى حكم آخر وهى معزولة أو منفردة . وهذه الحقيقة تبدو من الوضوح والبساطة لدرجة أشعر بالهجيل من تقريبها . ومع ذلك فهى المبدأ الذى قد أصبح منذ مائتين من السنين شيئاً مقررًا ومعترفًا به . وأعنى به مبدأ ممارسة اللغة . ذلك المبدأ الذى يقول بأن لكل كلمة استخداماً حسناً أو صالحاً . وكل فضيلة فى الأدب إنما ترجع إلى حسن الاستفادة من هذا المبدأ . (١)

ولقد أكد ريتشاردز نفس الحقيقة فى محاضرة له عن « تداخل الكلمات » نشرت ضمن مجموعة أخرى من المقالات فى كتاب تحت عنوان : « لغة الشعر » يقول : إن الشاعر هو صانع القيم والمعتقدات . ولكنه يعمل من خلال خيال الأشكال وصياغتها وسبكها . ولكننا إذ تساءلنا عن هذا الذى يشكله أو يصوغه أو يمنحه قالباً معيناً أجبتنا مع أرسطو بأننا لا يمكننا أن نقول شيئاً عن هذا الذى لا شكل له ولا قالب . إن أمام الشاعر دائماً أنماطاً عائلية من الصياغة يهدف إلى تحقيقها . وهو لن يستطيع أن يحقق هذه الأنماط إلا إذا أودعها الصياغة السليمة . إن عمل الشاعر هو فى الاحتفاظ بالروح الإنسانية من خلال

صياغتها تحت ظروف مختلفة، ومن خلال ما تمنحه اللغة من إمكانات وكيفيات ولن يكون ذلك إلا بما يحققه تداخل الكلمات وتفاعلها من طاقات مختلفة» (١)

وما أظن أن هذا الذى يقوله ريتشاردز إلا صورة مكررة لما حرص عبد القاهر فى القرن الخامس الهجرى (العاشر الميلادى) على تقريره وتوكيده، بل لا تكاد نعدو الحقيقة إذ قلنا إن الالتقاء بين كلمات الناقدين يكاد أن يكون تاما. ليس ما قرأناه عند ريتشاردز هو بنصه ما قرره عبد القاهر بقوله:

«وليس من فضل أو مزية إلا بحسب الموضع» وبحسب المعنى الذى تريد والغرض الذى تؤم» وإنما سبيل هذه المعانى سبيل الأصباغ التى تعمل منها الصور والنقوش.

فكما أنك ترى الرجل قد تهدى فى الأصباغ التى عمل منها الصورة والنقش فى ثوبه الذى تصبغ إلى ضرب من التخيير والتدبر فى أنفاس الأصباغ وتوابعها ومقاديرها وكيفية مزجها، وترتيبه إياها إلى ما لم يهتد إليه صاحبه فجاء نقشه من أجل ذلك أعجب، وصورته أغرب. كذلك حال الشاعر والشاعر فى قوخييهما معانى النحو، ووجوهه التى علت أنها حصول للظلم» (٢)

ولم يقف عبد القاهر، وهو بصدد مناقشة قيمة اللفظ عند حدود الجدول النظرى، بل لقد تعدى المناقشة النظرية إلى المجال التطبيقى العملى، وذلك

لكي يضع أمامك الشاهد من الشعر والنثر أو من القرآن الكريم ، ولكي يكشف لك من خلال تحليله والنظر إليه عن الحقيقة التي يحاول إقناعك بها . وفي مجال تقريره لقيمة اللفظ في شكل سياق يقول:

«إن الألفاظ تثبت لها الفضيلة وخلافها من ملاءمة معنى اللفظة لمعنى التي تليها أو ما أشبه ذلك مما لا تعاق له بصريح اللفظ . وعما يشهد لذلك أنك ترى الكلمة تروك وتؤنسك في موضع ، ثم تراها بعينها تثقل عليك وتوحشك في موضع آخر ، كلفظ الأخذع في بيت الحماسة:

تلفت نحو الحى حق وجهدتى وجعت من الإصغاء إيتا وأخذها
وبيت البحري:

وإن وإن بلغتني شرف الغنى واعتقت من رق المطامع أخدعى
فإن لها في هذين المكانين ما لا يخفى من الحسن . ثم إنك تنأماها في بيت أبي تمام:

يادهر قوم من أخدعك فقمه أضجبت هذا الانام من خرقك (١)
فتجد لها من الثقل على النفس ومن التنغيص والتكدير أضصاف ما وجدت هناك من الروح والخفة ، والإيناس والبهجة . ومن أعجب ذلك لفظة «الشيء» فأنتك تراها مقبولة حسنة في موضع، وضعيفة مستكرهة في موضع . وإن أردت أن تعرف ذلك فانظر إلى قول عمر بن أبي ربيعة المخزومي:

ومن مالى عيذه من شيء غيره إذا راح نحو الجرة البيض كالدمى

(١) الخرق بالضم العنف وكذلك الحق والجهد.

وإلى قول أبي حية :

إذا ما تقاضى المرء يوم وليلة تقاضاه شيء لا يعمل التقاضيا

فإنك تعرف حسناتها ومكانها في القبول . ثم انظر إليها في بيت المتنبي :

لو الفلك الدوار أبغضت سميه لموقه شيء عن الدوران

فإنك تراها تقل وتضؤل بحسب نيلها وحسنها فيما تقدم ، (١)

وهذا النص الذى أوردناه يهمننا من جانبين : الأول تقريره للحقيقة نقدية سبقت الإشارة إليها والكلام فيها ، وهى أن لكل لغة معانيها الثانوية ، فليس هناك معنى واحد ثابت للكلمة ، وليس ما نجد في المعجم من معنى الكلمة هو كل شيء . إنه مجرد نواة أصيلة يتفرع منها عديد من المعاني الثانوية ، وتظل اللمعة تحتل كل هذا العديد من المعاني حتى يضعها الكاتب أو الشاعر فى سياق ما . وعندئذ تتحدد ألوان الكلمة وظلالها وإشعاعاتها لأن السياق هو الذى يمنحها معنى محدداً ، وقيمة فنية خاصة ، ودليلنا على ذلك كلمة الأخمدع التى أورد لها عبد القاهر أمثلة ثلاثة فكان لها فى كل مثال من هذه الأمثلة طبيعة تختلف عن طبيعتها فى الأمثلة الأخرى . ولو كانت للكلمة الواحدة معنى واحد ثابت مهما اختلف السياق لما كان هناك وجه للمقارنة بين الكلمة الواحدة فى الأمثلة الثلاثة التى استشهد بها عبد القاهر ، ولتساوى الشعراء الثلاثة فى قدرتهم على استغلال الكلمة والانتفاع بها ، ولكن الحقيقة غير ذلك .

أما الجانب الثانى الذى يهمننا من النص السابق فهو قدرة عبد القاهر الذوقية على الاستجابة لما توحى به الالفاظ من إحساس ، وما يضيفه عليها

(١) دلائل الإعجاز ص ٢٨-٢٩

السياق من معان . فإذا رجعت إلى الكلمات التي استخدمها في تعليقه على الآيات السابقة تحس بأنه يزن الكلمة بمدى ما تحمله من المشاعر ، وما تحققه من تأثير في النفس ، فيصفها بأنها تروكك وتؤنسك في موضع ، وتثقل عليك وتوحشك في موضع آخر . وهذا دليل آخر ، سوف تدعمه أدلة أخرى عندما نتناول منهج التحليل التطبيقي بالنظر ، على أن نظرة عبد القاهر الألفاظ ليست هذه النظرة المهادمة الشكلية التي تقف عند حدود المعنى العقل للكلمة ، أو ما تنطوي عليه من فكر . وإنما الألفاظ هذه كما سبق أن أشرنا تحصل إلى جانب معانيها العقلية حصولا من العواطف الإنسانية والصور الذهنية والمشاعر الحية التي تجمعت حول تلك المعاني العقلية .

فمر في تناوله لدلالات الألفاظ لم يذهب إلى ما ذهب إليه السابقون وعلى الأخص ابن قتيبة الذي وقف في علاقات الألفاظ عند للصفات الشكلية التي تتصل بالحروف ومخرجها وأصواتها ، وقصر كل ميزة للفظ على تلك الصفات السلبية الخاوية . وجعل القيمة في المعنى للفكرة الفلسفية أو الأخلاقية أو ما يتضمنه البيت الشعري من مثل أو حكمة .

كلا ، لم يكن اللفظ عند عبد القاهر محدوداً في قيمته الصوتية ، كما لم يكن المعنى عنده قاصراً على الفكرة أو المضامين الأخلاقية والفلسفية وغيرها ، وإنما اللفظ عند عبد القاهر بكل إمكاناته الصوتية وغير الصوتية في خدمة المعنى ، والمعنى هذه هو كل ما نتج عن السياق من فكر وإحساس وصورة ووصوت .

وأوضح مثال على أن المعنى عند عبد القاهر هو كل هذه العناصر مجتمعة هو دراسته الآيات :

ولما قضينا من منى كل حاجة ومسح بالاركان من هو ماسح
وشدت على حذب المهارى رحالنا ولم ينظر الغسادي الذي هو رائج
أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا وسالت بأعناق المطى الأباطيح

فقد عرفنا ما قال عنها ابن قتيبة، فكل قيمتها عنده منسوبة على سلاوة ألفاظها وحسن مقاطعها ومخارجها ! أما ما نتج من هلاقات ألفاظها وارتباط كلماتها، وما تضمنته من معاصر وما عبرت عنه من مواقف نفسية فلم يمكن له في نظر ابن قتيبة أية قيمة. أما عبد القاهر الذي يرى في المعنى رأياً آخر ! كثر رحابة وسعة فقد هاله شرح ابن قتيبة لهذه الآيات، واضطر أن يعيد تحليلها وشرحها، وفي استطاعتك أن تبين نظرة عبد القاهر (للمعنى) من خلال هذا التحليل لترى أن ما ينبغي النظر إليه في الشعر ليس الفكرة الفلسفية العميقة أو الحكمة وضرب المثل، وإنما هو تلك الحركة المستمرة التي تنفصاً عن دلالات الأجزاء وفاعليتها الخاصة داخل السياق. يقول عبد القاهر في تحليله لهذه الآيات:

فانظر إلى الأشعار التي أثمروا عليها من جهة الألفاظ، ووصفوها بالسلاسة ونسبوها إلى الدمائى، وقالوا: كأنها الماء جريانا، والهواء لطفاً، والرياض حسناً... ثم راجع فكرتك، واشحذ بصيرتك، وأحسن التسامل ودع عنك التجسوز في الرأي، ثم انظر هل تجد لاستحسناتهم وحدهم وثنائهم ومدهمهم، منصرفاً إلا إلى استنارة وقعت موقعها، وأصاب غرضها، أو حسن ترتيب فكاهل معه البيان حتى وصل المعنى إلى القلب مع وصول النقل إلى السمع، واستقر في الفهم مع وقوع العبارة في الأذن، وإلا إلى سلامة الكلام من الخشوع غير المفيد.

والفضل الذى هو تزايد فى التحديد... وذلك أن أول ما يتلقاك من محاسن هذا الشعر أنه قال : « ولما قضينا من منى كل حاجة » ، فعبّر عن قضاء المناسك بإجمعها والخروج من فروضها وسذنها من طريق أمكنه أن يقصر منه اللفظ وهو طريقة المموم . ثم نبه بقوله : « ومسح بالاركان من هو مسح » على طواف الوداع الذى هو آخر الامر ، ودليل المسير الذى هو مقصوده من الشعر ، ثم قال : « أخذنا بأطراف الاحاديث بيننا » فوصل بذكر مسح الاركان ما يليه من زم الركاب وركوب الركبان ، ثم دل بلفظة والأطراف على الصفة التى يخص بها الرفاق فى السفر من التصرف فى فنون القول وشجون الحديث ، وأما هو عادة المتطرفين من الإشارة والتلويح والرمز والإيماء . وأبنا بذلك عن طيب النفوس وقوة النشاط ، وفضل الاغتباط . كما توجهه ألفه الاصحاب وأئمة الاحساب ، وكما يليق بحال من وفق لقضاء العبادة الشريفة ورجا حسن الإياب ، وتسمر ورائح الأحبة والأوطان ، واستماع التهنأتى وللتحايا من الحلان والإخوان ثم إن ذلك كله باستعارة لطيفة طبق فيها مفصل التنبيه . وأفاد كثيراً من الفوائد بلطف الوحى والتنبيه ، فصرح أولاً بما أوما إليه فى الأخذ بأطراف الاحاديث من أنهم تنازحوا أحاديثهم على ظهور الرواحل ، وفى حال التوجه إلى المنازل . وأخبر بعد بسرعة السير . ووطأة الظمر ، إذا جعل سلاسة سيرها بهم كالماء تسيل به الأباطح . وكان فى ذلك ما يؤكد ما قبله ، لأن الظهور إذا كانت وطيفة . وكان سيرها السهل السريع زاد ذلك فى نشاط الركبان . ومع ازدياد النشاط يزداد الحديث طيباً . ثم قال : « بأعناق الماطى » ولم يقل بالماطى لأن السرعة والبطء يظهران غالباً فى أعناقها ، وبين أمرها من هوادها وصدورها . وسائر أجزائها تستند لإيها فى الحركة ، وتقعى فى الثقل والخفة ، ويعبر عن الارج والنشاط إذا كان فى أنفسها بأعناقها خاصة فى العنق والرأس

ويبدل عليهما بشئائل منحصرة في المقادير.

فقل الآن هل بقيت عليك حسنة تحيل فيها على لفظة من ألفاظها حتى إن فضل تلك الحسنة يبقى لتلك اللفظة، ولو ذكرت على الأفراد وأزيلت عن موقعها من نظم الشاعر، ونسجه وتأليفه وتوصيفه ٥٩» (١)

من هذا التحليل السابق نستطيع أن ندرك معنى والمعنى عند عبد القاهر فليس المعنى عنده هو المحصول الفكري أو العقلي للآيات، أو هو الحكمة والمثل والفكرة الفلسفية أو الأخلاقية، وإنما المعنى عنده هو كل ما تولد من ارتباط الكلام بهضه ببعض، هو الفكر والإحساس والصورة والصوت، وهو كل ما ينشأ عن النظم والصياغة من خصائص ومزايا. وواضح من منهج عبد القاهر في تحليل الآيات أن مرد هذه الخصائص حتى ولو كانت حالات شعورية أو نفسية إلى مدى ما استطاعه الأثر الفني من الانتفاع بمختلف القوى التي تستطيع بها الألفاظ مجتمعة أن تبعث هذا الإحساس أو ذاك. ومن ثم وأيناه في إبراز المعنى لا يذهب بعيداً، وإنما يستخلص كل قضايا وأحكامه من العلاقات التي أمامه. فيقف عند كل جملة ليحدد ما تنقسم به من خصائص. وما تفيض به تبعاً لهذه الخصائص من مشاعر وعواطف أو مواقف نفسية. ولا تمنعه النظرة الجزئية عن النظرة الكلية للآيات. فالكل عنده يفسر الجزء، والجزء عنده في خدمة الكل. ففسيره للاستعارة في وسائله بأعناق المطلق الأباطح، مرتبط بالموقف العام الذي صدرت عنه

الآيات ، فما كان للابل أن يكون سيرها السهل السريع لولا ما كان يغمز الوكبان من شعور السعادة والفرح والغبطة بعد أن أدوا الفريضة ورجوا حسن الإياب . وما كان لهم أن يتجاذبوا أطراف الأحاديث في نشوة وانطلاق لولا انتهاؤهم من أداء الفريضة ، وما انتهاؤهم من أداء الفريضة إلا إيذاناً بالعودة إلى الأمل والأوطان والخلان . وهكذا تحس أن كل جزء في الكلام مكمل للجزء الآخر ومفسر له . وهكذا لم تحمل النظرة الجزئية عن الإدراك الشامل للآيات . وهكذا لم يفصل عبد القاهر بين الكلى والجزئى ، أو بين الجوهر والعرض أو بين اللفظ والمعنى كما فعل سابقوه . واستطاعت فكرة التوحيد بين عناصر اللغة هذه أن تحقق لمنهج عبد القاهر في دراسته للشعر فائدة كبيرة وأن تخلصه من كثير من الأخطاء التي وقع فيها غيره .

ولكننا على الرغم من اعتزازنا بهذا الأسس الهام الذى وضعه عبد القاهر لنقد الشعر وفهم الأدب والذى انفت فيه فلسفة الفن بفلسفه اللغة ، ما زال نشعر بأن دراسته لوحدة اللغة لم تكن دراسة كاملة تماماً ، فقد هوت من بين يديه بعض المسائل الهامة ، وعلى الأخص مسألة الصوت والوزن والإيقاع . فقد صرف عبد القاهر كل همه للدفاع عن قضية المعنى وفكرة النظم والصياغة ، وأذله طغيان تيار اللفظية على التفكير النقدي من قبله ؛ فشغله حماسه لإيقاف هذا التيار الجارف عن رؤية بعض ما يمتاق بخصوصائص اللفظ الصوتية والموسيقية . وأثر هذه الخصائص فيما يحققه الشعر من قيمة ومن أثر .

حقيقة إن عبد القاهر لم ينس أن للصوت والنغم والموسيقى جوء لا يتجروا من المعنى . فقد أبان عن هذه الحقيقة في الفصول التي حدد بها مفهوم الفصاحة والبلاغة . يقول : « إننا إن قصرنا صفة الفصاحة على كون اللفظ كذلك (أى

تلازم حروفه) وجعلناه المراد بها لومنا أن نخرج الفصاحة من حين البلاغة ومن أن تكون نظيرة لها . وإذا فعلنا ذلك لم نخل من أحد أمرين : إما أن نجعله العمدة في المفاضلة بين العباوتين ولا نرجع على غيره ، وإما أن نجعله أحد ما يفاضل به ، ووجهها من الوجوه التي تقضى تقديم كلام على كلام ، فإن أخذنا بالاول لومنا أن نقصر الفضيلة عليه حتى لا يكون الإعجاز إلا به . وفي ذلك ما لا يخفى من الضعاف لانه يؤدي إلى ألا يكون المعاني التي ذكروها في حدود البلاغة من وضوح الدلالة ، وصواب الإشارة ، وتصحيح الأقسام وحسن الترتيب والنظام ، والإبداع في طريقة التشبيه والتمثيل ، والإجمال ثم التفصيل ، ووضع الفصل والوصل موضعهما ، وتوفية المذهب والتأكيد والتقديم والتأخير شروطهما ، مدخل فيما له كان القرآن معجرا حتى يدعى أنه لم يكن معجرا من حيث هو بليغ ، ولا من حيث هو قول فصل . وكلام شريف النظم بديع التأليف ، وذلك أنه لا تعاقب شيء من هذه المعاني بتلازم الحروف .

وإن أخذنا بالثاني . وهو أن يكون تلازم الحروف وجهها من وجوه للفضيلة . وداخلا في عداد ما يفاضل به بين كلام وكلام على الجملة لم يكن لهذا الخلاف ضرر علينا لانه ليس بأكثر من أن يعتمد إلى الفصاحة فيخرجها من حين البلاغة والبيان ؛ وأن تكون نظيرة لها . وفي عداد ما هو شبيههما من البراعة والجزالة وأشبه ذلك مما ينبىء عن شرف النظم وذن المزايا التي شرفت لك أمرها ، وأعطيتك جنسها . أو يجعلها اسما مشتركا بـ مع تارة لما تقع لك وأخرى لما يرجع إلى سلامة اللفظ بما يثقل على اللسان . وليس واحد من الأمرين بقادح فيما نحن بصددده (١) .

والقد جاهد عبد القاهر في أكثر من موضع في كتابه دلائل الإعجاز لكي يؤكد أن الفصاحة جزء لا يتجزأ من البلاغة ، وحتى لو لم تكن كذلك فلا ينبغي للفصاحة أن تختص وحدها بمودة الكلام ، أو بعبارة أخرى لا يجوز أن تنسب الفصيلة في العمل الأدبي لصفات في اللفظ من حيث هو لفظ ، فإن ذلك يقتضي مع المبدأ الذي يسمى الكتاب كله إلى تقريره وإثباته . وهو أن كل صفة من صفات اللفظ ليست شيئا في ذاتها ، وإنما تكون شيئا عندما تعزف إلى المعنى المراد إضافة ذات قيمة . فاللفظ الفصيح ليس هو اللفظ الذي حسن جرسه وتلاوته حروفه ، وإنما اللفظ الفصيح هو الذي استطاع في الموضع الذي جاء فيه أن يكون أقدر من غيره في الدلالة على المراد منه ، وعندئذ تصبح الفصاحة والبلاغة شيئا واحدا ، فإذا نمتا الكلام بالفصاحة أو نعتناه بالبلاغة ، فأما نقصد في كلتا الحالتين قدرة الألفاظ على الدلالة . وكل هدف عبد القاهر من هذا أن يبنى كون الفصاحة صفة للفظ من حيث هو لفظ مسموع . يقول :

« هذا فن من الاستدلال لطيف على بطلان أن تكون الفصاحة صفة للفظ من حيث هو لفظ : لا تخلو الفصاحة من أن تكون صفة في اللفظ محسوسة تدرك بالسمع ، أو تكون صفة معقولة تعرف بالقلب ، فبحال أن تكون صفة في اللفظ محسوسة لأنها لو كانت كذلك لكان ينبغي أن يستوي السامعون للفظ الفصيح في العالم بكونه فصيحاً ، وإذا بطل أن تكون محسوسة ، وجب الحكم بضرورة بأنها صفة معقولة . وإذا وجب الحكم بكونها صفة معقولة فلا بد أن تعرف اللفظ صفة يكون طريق معرفتها للعقل دون الحس إلا دلالة على معناه . وإذا كان كذلك لزم منه العلم بأن وصفنا اللفظ بالفصاحة وصف له من جهة معناه لا من جهة لفظه . وهذا لا يبق لنا أن نل معاذرة في الشك ، والله المسوفق

للصواب (١) .

وليس هناك من يجادل في أن الكلمة المفردة إنما تكتسب موسيقاها من جاراتها ومن السياق التي ترد فيه ، وأن الكلمة لها شأنها شأن الجملة الموسيقية التي لا تكتسب صفاتها الإيقاعية والنغمية إلا من النفثات المجاورة لها . وهذا ما يؤكده النقد الحديث ويدافع عنه وهي حقيقة لا يثارى فيها أحد . يقول ت . س . اليوت :

« إن الكلمات القبيحة هي الكلمات التي لا تجد مكانها الملائم لما بين أخواتها . وقد توصف بعض الكلمات بالقبح لعدم استوائها وحدائق العهد بها أو لهيئتها وفوات زمانها . أو لأنها دخيلة مستوردة . ولكنني لا أعتقد أن أي كلمة قد استقرت في لغتها يمكن أن توصف بالقبح أو الجمال . إن موسيقى أي كلمة في حال تدخلها مع غيرها إنما تنفص من علاقة هذه الكلمة مع الكلمات السابقة عليها مباشرة ، والكلمات اللاحقة بها ، وسائر الكلمات الواردة في السياق كله . بالإضافة إلى العلاقة الناشئة من معنى الكلمة إلى السياق التي وردت فيه ، ومعانيها الأخرى التي اكتسبتها من استعمالها الأخرى . وبما تثيره من ارتباطات كثيرة أو قليلة (٢) . »

هذا ما يقوله الناقد الحديث بالقياس إلى موسيقى الكلمة . فليس هناك كلمة توصف بأنها حسنة في موسيقاها إلا إذا أصابت مكانها اللائق بها من السياق . كما أنها لا تستمد قدرتها الموسيقية من ذاتها . وإنما من جملة اعتبارات

(١) الرجع السابق ص ٤٦ ، ٤٧ .

(٢) Selected Prose P. 59 - 60 .

أخرى، بعضها يتصل بالمعنى نفسه وما يضيفه على الكلمة من موسيقى، وبعضها متصل بتاريخ الكلمة وارتباطاتها، وما هو مخزون فيها من طاقات أنتجت التجربة الإنسانية وبثتها في اللفظة فزادت بمعناها خصبا وحياة .

هذه قضية لاختلاف عليها . وقد أشار عبد القاهر إلى شيء من هذا . وهو بصدد تحليله لفكرة النظم والعلاقة بين اللفظ والمعنى . ولكن الذى نؤاخذ عليه عبد القاهر أنه فى بحثه هذا الطويل ، الذى يرتبط ارتباطا وثيقا باللغة ومكوناتها الشعورية والمعنوية ، لم يفسح المجال لدراسة الجانب الصوتى فى اللغة ودلالاته على المعنى بشكل إيجابى . فليس من شك فى أن جانبها هاما من التجربة فى الشعر مصدره الصوت والنغم كما عرفت من الفصول السابقة . ولا ينبغي أن نكتفى فى منهج لغوى كهذا بالإشارة إلى هذا الجانب مجرد إشارة . بل إن الموقف كان يحتم على عبد القاهر أن يكشف علاقة الأصوات باللغة ووظيفتها فى أداء المعنى . وعلى الأخص أنه منهم لفرط حماسه وغيرته على تأكيد الوحدة بين اللفظ والمعنى ، بإغفاله جانب اللفظ وإنكاره لقيمته من حيث هو صوت مسموع . ومع إيماننا بأن اللفظ المفرد مجرد أداة اصطلاحية أو إشارة أو صوت ، وأنه يحتمل مئات المعانى ومن ثم فلا معنى له ، وضع لىء أننا بأن اللفظ المفرد لا يكتسب قيمته الصوتية أو الشعورية إلا إذا جاء فى شكل سياق ، إلا أننا لا نذهب إلى إنكار قيمته الصوتية فى الشعر جملة ، كما أننا لا ينبغي أن نكتفى بمجرد الإشارة إلى أن الصوت جزء من المعنى بل ينبغي أن نحدد طبيعة العلاقات الإيجابية بين الأصوات ومعانيها . على نحو ما فعل الأوريون ومنهم كولردج الذى خصص للوزن والموسيقى فصولا من كتاب « سيرة أدبية » أبان فيها عن علاقة الوزن والنغم بسائر أجزاء العمل الفنى . وكشف عن طبيعة الوزن ومصادره وعوامل تأثيره . وعلى نحو ما فعل لاسل

أبركر ومي في كتابه قواعد النقد الأدبي عند حديثه عن التجربة الشعرية وعن تأثير الالفاظ في الفكر .

يقول :

« ولكي يمكن أن يرمز للتجربة بشكل يقرب من الدكال ، نرى الادب يلجأ إلى استخدام مختلف القوى ، التي تستطيع بها الالفاظ أن تؤثر في الافهام . سواء أكان هذا من ناحية المعنى أم من ناحية اللفظ والصوت . فإن تأثير الالفاظ في الفكر ذو نواح أربع »

فن حيث المعنى :

(أ) بناء المعنى كما يقتضيه سياق الالفاظ .

(ب) ثم المقدرة الإيحائية لبعض الالفاظ .

ومن حيث اللفظ :

(ج) بناء اللفظ بناء منسجماً موسيقياً .

(د) ثم ما لبعض المقاطع من محاكاة المرزوع ، « (١) »

ويقول في موضع آخر :

« إن الكلمات تشتمل على شيئين : معان وأصوات ، والمعنى والصوت كلاهما مرتبط بالآخر ارتباطاً لا يقبل التفرقة . ولكن كل منهما قابل لأن ننظر فيه على حدة . وكل منهما يمكن تقسيمه إلى قسمين : فمن حيث المعنى نرى أولاً أن لكل جملة معناها حسب تركيبها المنطقي على قواعد النحو والصرف ،

(١) قواعد النقد الأدبي ص ٦٢ و ٦٣

وهذا هو هيكل الجملة الذى تشمل فيه الفكرة المجردة التى يراد وصفها ، ولكن هناك ناحية أخرى لمعانى الالفاظ ، ذلك أن كل كلمة ذات معنى قد يكون لها بمفردها - مستقلة عن نحو الجملة وصرفها - تأثير خاص فى الخيال ، يتوقف على القرائن وعلى الموضوع

كذلك نرى كل كلمة إنما يعبر عنها بواسطة أصوات حروف الكلمة ، ولكن من الممكن أن يكون لهذه الأصوات فوق هذا - دلالتها الخاصة بها ، فأما ما نأولا الأصوات المقطعة الخاصة بكل حرف ساكن أو متحرك فى كل كلمة من الكلمات ، وهذه يمكن - بترتيبها على طراز خاص ، وبشكرار بعض الأصوات - أن يتألف منها ذلك للنظام المسمى بالروى والقافية ، وفى بعض اللغات - ومنها الانجليزية - قد يأتون بكلمات متفقة فى أوائلها - كذلك قد يراعى فى الالفاظ ناحية أدق وأخفى من هذه ، وهى أن يكون بين أصواتها وبين الموضوع ملاءمة ، بحيث يكون فيها تقليد للشيء الموصوف ، أو وحى إلى الخاطر يصعب تحديده ولكنه محسوس . وهذه الخاصية للكلمات ، ينظر فيها إلى كل كلمة على حدة وتأثير أصواتها ولكن هناك ناحية أخرى لتأثير الكلمات ، وهى التى ينظر فيها إلى الكلمات متتالية متعاقبة ، وهذا هو ما يعبر عنه بالانسجام أو موسيقى اللفظ (rhythm) ، فهنا لا ينظر إلى الأصوات المقطعية ونوعها ، بل إلى تموجات الأصوات ، وإلى مقدارها فى عدة جهل . وهذا الاختلاف فى المقدار قد يكون راجعا إلى اختلاف فى تسوية الصوت وضعفه ، أو فى طوله وقصره . أو فى ارتفاعه وانخفاضه . والتموجات الموسيقية عسيرة عن تعاقب كل هذه الاختلافات الصوتية أو بعضها بطريقة جلية واضحة .

وهذه الموسيقى اللفظية هى بلا شك أهم وسائل الانتفاع بالأصوت فى فن

الادب ، لان هذا الانسجام هو أكبر عامل فى الإيحاء بذلك الجزء من العاطفة أو الشعور ، الذى لا يمكن أن تحيا التجارب بغيره .

بما تقدم يوضح لنا أننا إذا اعتبرنا الكلمات كعنان أولا ، وأصوات ثانيا ، ثم قسمنا كلا من هذين الاعتبارين إلى الكلمات المتصلة جملا ، وإلى الكلمات منفردة ، أمكننا أن نتيقن من هذا كله أن هناك نواحي أربعا لا تستخدم الالفاظ ، يستطيع فن الادب أن يذئف بها وهى :

١ - فى الجملة
 أ - المعنى كما تدل عليه الجملة .
 ب - للموسيقى الى تنظم الالفاظ .

٢ - فى كل كلمة واحدة
 أ - معنى الكلمة وما ينتج من خيال .
 ب - الصفة الصوتية للمقاطع . (١)

ونحن ، وان كنا نتفق مع أبر كرومى بما للجانب الصوتى من أهمية فى دراسة الادب ، وفى الدلالة على مشاعر الأديب وانفعالاته ، سواء أكانت هذه الأصوات ناشئة من مقاطع الكلمات وحروفها أم مما فيها من نبرات انفعالية . وموجات عاطفية ، إلا أننا لا نستطيع أن نذهب الى أن المقاطع الكلمة الواحدة من حيث هى لفظ مفرد دلالات موسيقية ، وانما قد تنشأ هذه الدلالات من تلاقى بعض المقاطع والحروف فى السياق كله . أو فى العبارة الواحدة . عندئذ يمكن الأصوات أن تشيع فى النفس إحساسا عاطفيا معيناً . فليس هناك مقاطع أو حروف معينة يمكن أن تنصف فى ذاتها بإحساس الحزن أو الفرح ، وإنما الذى يحدد العلاقة بين أصوات المقاطع والحروف

(١) قواعد النقد الأدبى من ص ٢٩ - ٤٣

وبين إحساس معين هو النغم الناشئ من جملة كاملة . ذلك أن الانفعال في داخل أى عمل أدبي لا يمكن تحقيقه من لفظة مفردة ، إنه يتحقق من تداخل الكلمات صوتا وإحساسا .

وما دما بعدد الكلام عن لغة الانفعال فلا بد أن يدخل الإيقاع والنغم والصوت كوسائل إيجابية من وسائل توصيل الانفعال ، بل إن الصوت وموجاته وإيقاعاته فى كل عمل فنى ناجح ليست إلا نتيجة مباشرة لتسوع الانفعال الذى يسود للعمل الفنى . وإذا كان ثمة تأثير معين للفظ المفردة ، فهو تأثير نفسى محض ناشئ من حياة الكلمة نفسها وما تحمله من شخصية معينة ، غير أننا مع ذلك يجب أن ننتبه إلى مثل هذا التأثير ونحن نقصد الأدب ، فقد يذهب بنا هذا التأثير النفسى للكلمة المفردة بعيدا ، أو يضلنا فلا ندرك قيمتها الحقيقية التى مردها أولا وأخيراً لما منحه السياق إليها من دلالات . ويؤكد ويتشدد هذه الناحية بقوله :

« ويكتسب الصوت شخصيته عن طريق التوفيق بينه وبين ما سبقه . فاضطراب الذهن السابق لحدوث الكلمة يجعل الذهن يختار من بين الشخصيات الممكنة للكلمة تلك الشخصية بالذات التى تلائم ما هو حادث فيها فى ذلك الوقت . فلا توجد مقاطع أو حروف متحركة تصنف بطبيعتها بالحزن أو الفرح . وإن ذلك العدد الكبير من النقاد الذين حاولوا تحليل آثار القطع الأدبية إلى ما تتألف منه من حروف ساكنة ومتحركة إنما كانوا يقومون بعملية مسلية فحسب . إذ تختلف الطريقة التى يؤثر بها الصوت فى نفوسنا تبعاً للانفعال الذى يكون موجوداً فعلاً فى ذلك الوقت . بل إنها تختلف أيضاً تبعاً للمدلول . وتوقع حدوث الصوت نتيجة العادة ولرؤيتنا الإحساس ليس إلا مجرد حسن . »

من حالة التوقع العامة (١) .

ومها يكن الأمر فقد كان أمام عبد القاهر ، إلى جانب هذا الأساس الحساب الذى وضعه لمعنى (المعنى) لفكرة النظم ، ولوحدة اللغة ، المجال للحديث عن الجانب الصوتى حديثاً أكثر فاعلية ، والكشف عن جوانب المشاعر والإحساسات والمعانى التى يعينها الوزن الشعرى القصيدة ، وتحديد العلاقة بين الفعل الشعاع وبين طبيعة البحر الذى يختاره لقصيدته ، وكان أمامه المجال أيضاً للنظر فى الترويق التى تكون بين قصيدة وأخرى تشركان فى البحر الواحد حتى يحقق تحليله الوحدة فى اللغة بين بحور الشعر ومعانيه ، وأن البحر الشعرى ليس قالباً خارجياً منفصلاً ، وإنما هو جزء لا يتجزأ من التجربة . بل هو أساس هام من أسس التوصل . وأن عاطفة الشاعر هى التى أرادت أن تكون القصيدة من هذا البحر أو ذاك ، كما كان المجال مهيباً أمام عبد القاهر للنظر فى موسيقى الكلام الداخلية . فإن النظرة النقدية السليمة إلى القصائد الشعرية تشبه لنا أن القصائد التى تتفق فى بحر واحد تختلف الواحدة منها عن الأخرى فى موسيقاها . وهذا دليل على ما للبناء الداخلى من علاقات صوتية تمثل جزءاً هاماً من الإحساس العام . ودليل أيضاً على أن لكل الفعل موسيقاه الخاصة به .

ومادام عبد القاهر قد شرع فى وضع أساس هام للنظر إلى اللغة وهو ألا نحكم على شيء داخل العمل الفنى حكماً مستقلاً ، وإنما نربط عناصر العمل الفنى كلها فى ضوء وحدة كلية . وفى اعتماد الجزء على الكل ، وفى التكامل التام بين عناصر اللغة المختلفة من فكر وإحساس وتصوير وموسيقى .

فقد كان ينبغي ألا يكتفى بمجرد التنويه بقيمة الصوت في داخل التجربة الفنية ، بل لقد كان المنتظر من باحث متعمق وضع يده على مبدأ التوحيد بين اللفظة وعناصرها ، أن يتناول بالدراسة والتحليل تأثير الصوت ووظيفته ، ومصادره المختلفة ، وعلاقاته الإيجابية بالمعنى داخل التجربة الفنية . ولكن عبد القاهر كان قد شغل بنظرية المعنى وفكرة النظم عن كل شيء آخر ، وكان يرى أن كل فضيلة مرجعها إلى خصائص معينة في نظم الكلام ، وأن لكل خاصية ولكل علاقة لغوية دلالة ومعنى حتى الصوت نفسه . ولكن كل ذلك لم يكن ليغنيه من تناول الجوانب الصوتية على نحو أدق مما رأيناه في كتابه . وعلى الأخص أن هدفه الذي يسمى إليه هو بيان إعجاز القرآن . وكلنا نعلم ما في العلاقات الصوتية في القرآن الكريم ، وما في آياته المحكمات من تأثير صوتي يفتن القلوب ويأخذ بالآلبياب ، وليس من شك في أن مرد الإعجاز في التأثير الصوتي في لغة القرآن لنظم آياته ، واختيار كلماته ، كما يقول عبد القاهر ولكن إلى أي حد شاركت هذه العلاقات الصوتية في التأثير ، وإلى أي حد حاولت في أداء المعنى وتوصيل الفكرة ؟ وإلى أي حد يستطيع الأدب أن يستغل الإمكانيات الصوتية للغة حتى يبلغ حد الإعجاز ؟ كل هذه مسائل غاية في الأهمية ، وأمور تتعلق في الصميم من نظرة الناقد إلى اللغة .

وعلى الرغم من إغفال عبد القاهر لهذا الجانب الصوتي في اللغة فليس من شك في أنه بدراسته لفكرة المعنى ، ولدلالات الألفاظ ، والعلاقة بين اللفظ والمعنى ، ولمفهومه الجديد للغة قد قضى على كثير من الغموض الذي شاب فكرة الخلق الأدبي عند القدماء وما كان من تأثيرها في الحكم على الشعر حسبا يفصل بين القطة ومعناه ، ويرجع الفضل لكل منهما مستقلا . كما استطاعت

فكرته عن المعنى أن تزلزل من إيمان الشعراء والنقاد بالشكل الخارجى للعمـر .
فقد فتن الشعر والنقد بالصنعة الشكلية فى الأدب إلى الحد الذى خرج بالشعر
عن مفهومه الصحيح ، فلم يكن هناك ما يثير الناقد فى الشعر إلا ما يتسم به من
صفات خارجية تتصل بالألفاظ وجرسها وموسيقاها وجزالتها واستقامتها ، وصحتها
وسلامتها . ويسرف الناقد فى هذه الناحية إسرافا يعلى من مقام اللفظ على المعنى ،
ويبالغ فى الاهتمام بقيمة الشكل الخارجى . الأمر الذى يقيد من تذوقنا للشعر «
ويقص من أجنحة الخيال فيه » وينقلنا إلى مناهج فى دراسته أبعد ما تكون عن
طبيعته « وأقرب ما تكون إلى منهج المناطقة الذين يأترون بالثقافة الحليئية
ومنطق أوستطاليس .

كما لا ننسى أن مفهومه الرحب لفكرة المعنى « والنقاء فلسفة اللفظ عنده بفلسفة
الفن قد ساعدت على نشأة المنهج الغوى فى دراسة الأدب لأول مرة فى تاريخ
نقدنا العربى . ذلك المنهج الذى يقوم على أساس أن لكل بيت من الشعر بل
ولكل جملة وضعها الخاص بها ، وصفاتها الناشئة من طبيعة سياقها ونظمها ، وإذا
كان لنا أن نحكم عليها بالجودة والرداءة فإذلك إلا لما يكون فيها وهى بوضعها
هذا من خصائص . ومن هنا تكون أحكامنا أكثر دقة والزاماً بالموضوعية
والمنهجية والذوق الأدبى .

ثالثا : التعبير العارى والتعبير المزخرف

لعلنا نذكر ما قاله كروتشه بالقياس إلى بعض التمييزات الخداعة التى
ملأت مساحة فلسفة الفن ، والتى أغرت كثيرين من المفكرين بالدراسات
للبلاغية والنقدية لسهولة إبدائها المظاهرة « والتى حالت بين هؤلاء وبين
الفهم الصحيح لطبيعة الفن . وعلى الأخص فى مجال المـعـى على الأمر الفنى

وتقويمه، من هذه التميزات ذلك الذى يقسم مفهوم التعبير الفنى إلى لحظةين :
 لحظة التعبير بالمعنى الخاص للكلمة ونعنى به الوصول إلى التعبير ، ثم لحظة جمال
 التعبير ، ونعنى به زخرفة التعبير . وعلى هذا الأساس صنفوا التعبيرات الأدبية
 فى نوعين : تعبيرات عارية وأخرى مزخرفة . وجعلوا لكل من هذين النوعين
 درجة معينة فى سلم القيم . وأخفضوا تقديراتهم للعمل الأدبى على أساس
 تمييز للتعبير المزخرف ومنحه رتبة أعلى من التعبير العارى . وظنوا أن الزخرفة
 فى ذاتها شرف . بل لقد زادوا على هذا فزعموا أن جمال التعبير أو زخرفته
 شيء خاص بالشعر دون النثر . وأن الذى يميز الشعر عن النثر ما ينفذه به
 الشعر من صور بيانية كالتهجيه والاستمارة والمجاز بأنواعه المختلفة، والتحليلية
 اللفظية من جناس وطباق وتورية وغير ذلك من ألوان البديع المختلفة . وأسرفوا
 فى هذه النظرة حتى كادت التعبيرات المزخرفة أن تستقل بالنظر والبحث والدراسة
 والتقدير وحتى كاد أن يكون لها وحدها الشرف والمتعة .

وليس من شك فى أن هذه النظرة للعمل الأدبى ، فوق ما فيها من قصور
 عن فهم طبيعة العمل الأدبى ووحدته ، سوف تحسول بيننا وبين الحكم الصحيح
 على أعمال الكتاب والشعراء ، فبى ستحجب عن أعيننا الكثير من خصائص العمل
 الفنى الذى أمامنا عندما نركز انتباهنا على الصورة الفنية داخل العمل الأدبى
 دون سواها ، ونجعلها غاية وهدفا مستقلا .

وبدئى أن هذه النظرة هى من آثار العناية بالشكل الخارجى فى الشعر
 والإعلاء من شأنه وإرجاع كل ميزة وفضل فى الكلام له . ونحن نعلم من
 دراستنا لأنصار الشكل الخارجى فى الشعر أن أمثال قدامة بن جعفر وابن
 هلال العسكري وغيرهما أن ما كان يقصد باللفظ هندم ليس ما فى الكلام

من تلاؤم في الحروف وانسجام في النغم فحسب، بل مافيه أيضا من ذخرفة أو صورة ضيقة أو عسنت لفظية .

والذى يذكر لعبد القاهر بالفضل أنه استطاع، وهو بصدد الدفاع عن فكرة النظم، أن يفتنى على الثنائية التى ميزت بين التعبير المرخوف والتعبير العارى، فأعلن أن القيمة فى التشبيه والاستعارة والمجاز والكنائية ليست لها من حيث هى تعبيه أو استعارة أو كناية . بل هى لها من حيث قدرة الاستعارة أو التشبيه على الامتزاج والانصهار بغيرها من عناصر التعبير الأدبى، وهى لها من حيث قدرتها على التفاعل مع غيرها وعلى مدى ما اكتسبته الاستعارة من خصائص يمنحها السياق نفسه . يقول عبد القاهر :

« واعلم أن هذا — أعنى الفرق بين أن تكون المزية فى اللفظ . وبين أن تكون فى النظم — باء يكثر فيه الخلط فلا تزال ترى مستحسننا قد أخطأ بالاستحسان موضعه ، فينحل اللفظ ما ليس له . ولا تزال ترى الشبهة قد دخلت عليك فى الكلام قد حسن من لفظه ونظمه . ففكرت أن حسنه ذلك كله للفظ منه دون النظم . مثال ذلك أن تنظر إلى قول ابن المعتز :

ولانى، هل إشفاق عيني من العدى،
لتجتمع منى نظرة، ثم أطرق

فترى أن هذه الطلاوة وهذا الطرف إنما هو لأن جمل النظر يجمع وليس هو لذلك، بل لأن قال فى أول البيع (ولانى) حتى دخل اللام فى قوله (لتجتمع) ثم قوله دمنى ، ثم لأن قال (نظرة) ولم يقبل : لنظر مثلا ثم لسان . ثم ، فى قوله : ثم أطرق ، والعليفة أخرى نصرت هذه اللطائف وهى اعتراضه بين اسم **لانى** وخبرها بقوله : « على إشفاق عيني من العدى . »

وإن أردت أعجب من ذلك فيما ذكرت لك فانظر إلى قوله :

سألت عليه شعاب الحى حين دعا أنصاره بوجوه كالدنانير

فإنك ترى هذه الاستعارة على لطفها وغرابتها وإنما تم لها الحسن وانتهى إلى حيث انتهى بمسا توحى فى وضع الكلام من التقديم والتأخير ، وتجمدها قد ملحت ولطفت بمعاونة ذلك وموازرت لها . وإن شككت فاعبده إلى الجارين والظرف فأول كلا منها عن مكانه الذى وضعه الشاعر فيه . نقل : سألت شعاب الحى بوجوه كالدنانير عليه حين دعا أنصاره . ثم انظر كيف يكون الحال ، وكيف يذهب الحسن والحلاوة ، وكيف تعدم أريحيتك التى كانت ، وكيف تذهب النفوة التى كنت تجدها ، (١)

وبدراستنا للنص السابق نرى أن الجانب الهام فى الاستعارة ليس فى مجرد دقئها أو لطفها وغرابتها ولكن لأن الشاعر استطاع عن طريق توزيعه للكلمات أن يخرج الاستعارة هذا الإخراج الحسن . وأن هدف الشاعر لم يكن الزخرفة والنفش ، وإنما كان هدفه التعبير عن مشاعره الخاصة فى شكل أدب متأسك ملتحم كقطعة النسيج ، وإذا كان فيه زخرف أو جمال فليس هو هذا الزخرف الملتصق النصفاً صنعياً ، وإنما هو الزخرف الذى تتفاضل عناصره مع عناصر أخرى . والقيمة كل القيمة فى مدى ما استطاع هذا التفاضل أن يثيره من روى وظلال وما يبعثه من إيماءات . ومن ثم فليست الاستعارة غاية فى حد ذاتها فى الشاهدين السابقين . ولا يحد أن ترد الفضيلة فى البيتين لما ، والإمكان الزخرف فى حدود ذاته غاية لدى الشاعر والناقد على السواء .

ووعى عبد القاهر الجمالى بطبيعة العسر لا تجعله يلغى الشكل تماما من حسابه وإنما تجعله ينظر إلى جمال الشكل باعتباره جزءاً لا يتجزأ من النظم كله . ولولا نظم الشاعر البيتين السابقين على هذه الصورة التى أخرجها بها ما كان يمكن للاستعارة فيهما أن تبلغ ما بلغت من الحسن والجمال .

وبالرجوع إلى الخصائص التى حددها عبد القاهر فى البيتين السابقين ، والتى جعل لهاوتها ومؤازرتها الفصل فى شرف الاستعارة ، نرى أنه قد استطاع بحق أن يضع يده على مراكز الإحساس فى البيتين . بل وعلى أبرز الملامح الدالة فيهما . ففى بيت ابن المعتز استعارة رائعة حقاً ، ولكن روحها لا ترجع لمجرد استعارة الجموح للنظرة ، فإن جموح النظرة وحده ما كان ليبلغ هذا التأثير . أولاً تلك العناصر التى جمعها الشاعر ، والتى نجح فى الإفصاح عن عاطفته وعن موقفه النفسى . والموقف هو موقف شاعر يحب يرى حبيبته أمامه ويريد لو استطاع أن يتمتع عينه بالنظر إليها ، وهو شديد اللفة إلى إطفاء شوقه إليها ، حريص على أن تلتقى عينه بعينها ، ولكنه لسوء الحظ محاط بالأعداء من كل جانب . وجميعهم ينظر إليه ويرقبه ، وهو أمام هذا كله بين أمرين : إما أن يخضع لعاطفته المعبودة فيبصر بنظرته إلى حبيبته ضارباً عرض الحائط بهذه الأنظار المصوبة نحوه من أعدائه ، فيفتضح أمره ويكشف عن حبه . وإما أن يرضخ لخدوفه وإشفاقه من أعدائه ووغبته فى إخفاء حسده الحقيقية عنهم . فيحرم نفسه من النظر إلى حبيبته حرصاً منه على نفسه وعليها . ولكنه لم يستطع ، رغم هذه المحاولات التى بذلها أن يكتم حبه ، ويكبتها ما فى صدره من لفة وشوق إلى حبيبته ، وأن يقاوم الرغبة فى النظر إليها ، وإذا بالعروق يغلبه . وإذا هذه العاطفة الحبيبة فى صدره تنطلق منه ورغم هذه

القيود التي تقيد بها فتجتمع منه نظرة ثم بطرق وفي إطاراته هذه الأخيرة إحساس عميق بكل معاني الإشفاق والحجل التي تصطرع في نفسه .

وليس من شك في أن الذي حمل إلينا هذا الإحساس كله هو ما في البيت من علاقات وما فيه من صياغة ، وما فيه من قدوة على استغلال اللغة ووظائفها . فتأكيد الجموح وحتميته لم يتحقق إلا من استخدام الشاعر للتوكيد في قوله (وإن) ، وفي اللام التي سبقت الفعل (تجمج) . وما كان أيضا لهذا الجموح أن يظهر على أنه أمر محتوم لا مفر منه لولا أن سبقته عبارة (على إشفاق عيني من العدى) ، لأنه على الرغم من إشفاق الشاعر من أعدائه ، ومحاولة كبهه لجماع نفسه قد فرت منه هذه النظرة . ومن هنا كان لتقديم عبارة (على إشفاق عيني من العدى) تأثيرها على الجموح نفسه . ولأنه أن هلة (ثم أطرق) الأخيرة قد أضافت إضافة رائمة وهامة وقوت من إحساس الإشفاق والحجل الذي مهدت له كلمة (على إشفاق عيني من العدى) ، فهو على رغم انطلاق النظرة منه ما يزال يحس بالحجل عن حوله .

وإذن فليس الاستمارة وحدها هي التي ظفرت بالقيمة مستقلة عما عداها ، وما كان لها أن تفهم على هذا النحو ، ولا أن تبلغ ما بلغته من حال لولا ما أضفاه السياق إليها . ومن ثم كان فصلها عن السياق أو عن التعبير التي وردت فيه ، ودراستها مستقلة مسألة تتنافى مع طبيعة الأشياء ، وأمرنا يحول بيننا وبين فهم الصورة البلاغية وإدراك قيمتها الحقيقية على وجهها الصحيح .

وإذا انتقلنا إلى البيت الثاني :

وسالك عليه شعاب الحى ، حين دعا أنصاره ، بوجوه كالدنانير
نحمد أن القيمة كهمسا ليس في (سالك شعاب الحى) ، فاستهـار السيل

لشعاب الحمى ليست في ذاتها بالامر الخطير . ولا بالشئ المثير أو البديع ، ولكن
 جهالة الاستعارة في أنها وقعت موقعها وأصابته غرضها على حد قوله . وفي مدى
 ما استطاعت أن تظفر به من صياغة البيت كله ، فتقديم الجار والمجرور على الطرف
 (حين دها) ثم تأخير (بوجوه كالدناير) قد استطاع أن يضعنا موضعا خاصا ،
 وأن يجعل البيت على هذا النحو معنى يختلف عما لو قال : (سالت شعاب الحمى
 عليه بوجوه كالدناير حين دها أنصاره) . فالشاعر قد أراد بتقديم الجار
 والمجرور (عليه) أن يواجهنا أولا بهذا السيل المتدفق من الناس الذين ما كادوا
 يسمعون نداءه ودعوته حتى سارعوا إليه وتدفقوا حوله كالسيل . وهكذا
 نحس لأول وهلة بمدى ما لهذا الممدوح من مكانة عند قومه ، فإن صيغة واحدة
 قد فجرت عليه شعاب الحمى فأقبلت هوعهم ترى من كل صوب وحده .
 وهل كان يمكن لاستعارة السيل لشعاب الحمى أن تنال ما نالته من قيمة لولا
 أن أعقبها الجار والمجرور (عليه) ولولا أن تلاه الطرف وفعله (حين دها
 أنصاره) . ثم انظر بعد ذلك إلى عبارة (بوجوه كالدناير) وما أفادته من فوائد
 للاستعارة وللوقوف كله . فإن تلبية الناس لدعوة الممدوح وندائه لم تكن تلبية
 مرد وسين لرئيسهم ، وإنما كانت تلبية محبين لمحبينهم . فهم لم يقبلوا عليه هذا
 الإقبال أداء لواجب ، بل استجابة طبيعية لمعاهر الحب التي يكنها هؤلاء الناس
 لزعيمهم وقادهم . من أجل ذلك أقبلوا عليه بوجوه مشرقة تفيض بالبهجة
 والسعادة كأنها الدناير اللامعة البراقة .

ومن يفهم البيت على هذا النحو الذي يتحكم فيه الكل في قيمة الجزء .
 ويتحكم فيه الجزء في قيمة الكل ، والذي لا يرضى بغير هذا منهجنا لدراسة
 الشعر لابد أن يأنف من المنهج الذي يقسم القصيدة الأدبية إلى الحظتين لحظة

التعبير بمعناه العام ولحظة زخرفة التعبير ، ولا بد أن يشور على منهج آخر
تنفصل فيه الاستعارة أو الصورة ، أيا كان نوعها عن التعبير الأدبي التي
وردت فيه .

من أجل هذا قال عبد القاهر كلمته المشهورة : « إن من الاستعارة مالا
يمكن بياؤه إلا من بعد العلم بالنظم والوقوف على حقيقته . » (١) ومن أجل ذلك
هاجم عبد القاهر كل من جاوز هذا المنهج إلى غيره من المناهج التي تقف في
الهمر عند حدود التعبير المزخرف فتنتزعه من التعبير والسياق والنظم ، وتنظر
إليه وحده ، زاعمة أنها بذلك تكون قادرة على إظهار هاسن الهمر ومزاياه ،
غافلة عن الفروق الدقيقة التي تكون بين استعارة وأخرى ، ناسية أن في هذه
الفروق وحدها يمكن السر في تفوق استعارة على أخرى وفي براعة كلام على
آخر . يقول عبد القاهر :

« ومن دقيق ذلك وخفيه أنك ترى الناس إذا ذكروا قوله تعالى : واشتعل
الرأس شيئا ، لم يزدوا فيه على ذكر الاستعارة ولم ينسبوا الشرف إلا إليها ،
ولم يروا للمزية موجبا سواها ، هكذا ترى الأمر في ظاهر كلامهم ، وليس
الأمر على ذلك . ولا هذا الشرف العظيم ولا هذه المزية الجليلة وهذه الروعة
التي تدخل على النفوس عند هذا الكلام ل مجرد الاستعارة ، ولكن لأن يسلك
بالكلام طريق ما يسند الفعل فيه إلى الشيء وهو لما هو من سببه فرفع به ما
يسند إليه ويؤتى بالذي الفعل له في المعنى منصوبا به . مبينا أن ذلك الإسناد
وتلك النسبة إلى ذلك الأول إنما كان من أجل هذا الثاني ، ولما بينه وبينه من
الاتصال والملابسة كقولهم : طاب زيد نفعا ، وقر عمرو عينا ، وتصيب عرقا ،

وكرم أصلا . وحسن وجها . وأشباه ذلك مما تجد فيه الفعل منقولا عن الشيء إلى ما ذلك الشيء من سببه .

وذلك أنا نعلم أن اشتعل للشيء في المعنى . وإن كان هو الرأس في اللفظ ، كما أن طاب لنفس . وقر العين . ونصيب للعرق وإن أسند كما أسند إليه . يبين أن الشرف كان لأن سلك فيه هذا المسلك ، وتوخي به هذا المذهب ، أن تدع هذا الطريق فيه وتأخذ اللفظ فتسند به إلى الشيء صريحا فتقول : اشتعل شيب الرأس ، والشيء في الرأس . ثم تنظر : هل تجد ذلك الحسن وتلك الفخامة ؟ وهل ترى الروعة التي كنت تراها ؟ فإن قلت : فلا السبب في أن كان واشتعل ، إذا استعير للشيء على هذا الوجه كان له الفضل ، ولم بان بالمزية من الوجه الآخر هذه اليبوسة ؟ فإن السبب أن يفيد مع لمعان الشيب في الرأس الذي هو أصل المعنى الشمول ، وأنه قد شاع فيه ، وأخذه من ترواحيه ، وأنه قد استقر به ، وعم جهلته ، حتى لم يبق من السواد شيء أو لم يبق منه إلا ما يعتد به . وهذا مالا يكون إذا قيل : اشتعل شيب الرأس ، أو الشيب في الرأس . بل لا يوجب اللفظ حينئذ أكثر من ظهوره فيه على الجملة . ووزان هذا أنك تقول : اشتعل البيت نارا ، فيكون المعنى أن النار قد وقعت فيه وقوع الشمول ، وأنها قد استولت عليه ، وأخذت في طرفيه ووسطه . وتقول : اشتعلت النار في البيت . فلا يفيد ذلك بل لا يقتضي أكثر من وقوعها فيه وإصابتها جانبا منه . فأما الشمول وأن تكون قد استوائت على البيت وإبترته فلا يعقل من اللفظ البتة .

ونظير هذا في التثزيل قوله عز وجل : « وفجرنا الأرض عيونا » ، التفسير المعين في المعنى واقع على الأرض في اللفظ كما أسند هناك الاشتغال إلى

الرأس . وقد حصل بذلك من معنى الشمول هنا مثل الذى حصل ههنا .
وذلك أنه لا أفاد أن الأرض قد كانت صارت عيونا كلها . وأن المساء قد
كان يفور من كل مكان منها ولو أجرى اللفظ على ظاهره . فقيل : وفجرتنا
عيون الأرض أو العيون في الأرض . لم يفد ذلك ولم يدل عليه . ولكن
المفهوم منه أن الماء قد كان فار من عيون متفرقة في الأرض وتبجس من
أماكن منها .

واعلم أن في الآية الأولى شيئا آخر من جنس النظم وهو تعريف الرأس
بالآف واللام . وإفادة معنى الإضافة من غير إضافة . وهو أحد ما أوجب
المزية . ولو قيل : واشتمل رأسى . فصرح بالإضافة لذهب بعض الحسن
فأعرفه ، (١) .

وما نظن أن هناك شاهدا أوضح من هذا الشاهد الذى حرصنا على أن
نسوقه كاملا على منهج عبد القاهر في دراسته للصورة البيسانية . وما نظن أن
هناك دليلا أقوى من هذا الدليل على تلك النظرة الهائلة التى ينظر بها عبد القاهر
إلى اللغة . فاللغة عنده وحدة لا تنفصل فيها الصورة الشعرية عن التعبير الأدبى ،
بل هى جزء لا يتجزأ منه . لانستمد قيمتها إلا من النظم . ولا تكسب
فضيلتها إلا من السياق . بل إن تفسيرها وفهم معناها لا يمكن تحقيقه إلا من
بعد العلم بالنظم والوقوف على حقيقته . اعتمادا على ذوق لغوى راعم يكشف
عن الفروق والدقائق والأمرار التى تكوّن بين استعمال وآخر داخل نطاق
الاستعارة الواحدة .

(١) المرجع السابق من ٧٩ = ٨٠ ، ٨١ .

الفرق بين منهج عبد القاهر ومنهج السكاكي :

والذى يريدنا اهتماما بهذا المنهج الذى لا تنفصل فيه اللغة العارية عن اللفظة المخزوفة أننا نظرننا بعد عبد القاهر فوجدنا أن هذا المنهج ، الذى كنا نتوقع أنه أن يمشى ويزدهر ويتطور عند من جاءوا بعد عبد القاهر من البلاغيين . قد أزهقت روحه . ولم يبق له القدر أن يستمر وأن يؤتى أكله . فبدلاً من أن يصبح أساساً لدراسات أخرى متطورة ونامية فى ميدان النقد والبلاغة العربية وجدناه يخلى سبيله لسيطرة المنطق الشكلى على التفكير النقدى والبلاغى . وإذا نقد النصوص وتحليلها ودراستها على أساس من منهج لغوى ذوقى فقد تحول عند السكاكى (من ٥٥٥ - ٦٢٦ هـ) إلى دراسة تقنية تعيدية تخضع للنطق ، وتسلم نفسها إليه . وتجنح إلى أسلوب من الدراسة يقوم على التصنيف والتقسيم ، مهمته وضع القواعد والإسراف فى هذا الإسراف يبعد بيننا وبين الفهم الحقيقى لكلمة البلاغة . التى هى فى أصلها تمييز الجيد من الرديء من الكلام : ويحجب بيننا وبين رؤية الحقيقة المنطوية وراء العمل الأدبى . فبدلاً من أن يساعدنا على تربية أذواقنا وتحميتها ، ويمنحنا الوسائل التى تساعدنا على النفاذ إلى روح العمل الفنى ورؤية خصائصه ، وتذوق أساليبه ، أخذ يملأنا أصولاً وقواعد جافة . أشبه بقواعد النحو والصرف والمروض . دون أن يصل بين هذه القواعد وبين روح اللغة وجوهر الشعر . ولم يفعل هؤلاء أن مثل هذا المنهج لا يمكنه أن يحقق الأغراض التى تهدف إليها البلاغة والفصاحة . وهل يمكن للقاعدة المجافة أن تكون وسيلة حية وصالحة لإدراك الخصوصيات والفروق والأسرار التى تكون بين كلام وآخر ؟ وهل دراسة أقسام البيان والبديع ، أو وضع أسماء لأحصر لها لكل باب وقسم منها بنافع فى تربية ذوق الأديب أو الناقد ، وأين هذه من الوسائل الحقيقية

التي يستعين بها كل من الأديب والناقد للثقيف والتعليم وتربية الأذواق وتمييزها؟
إن الوسيلة الحقيقية هي في طول المصاحبة والمعايشة للآثار الفنية ، والبصر بما
يكون بينها من مفارقات ، وتذوق أساليبها وفق منهج مشتق من روح الأدب
وحقيقته .

إننا نجد عند السكاكي الدقة والقدرة على ترتيب المقدمات وعلى دقة المقاييس
وصحة البراهين ، وكلها مسائل على هامش البلاغة وليست من صميمها ، ويستجد
عنده أيضا القدرة على التقسيم والتبويب والتفريع ، وكلها أمور تتصل بالمنطق
أكثر مما تتصل بالشعر ، وعلى الأخص إذا وقفنا عندها ولم نتجاوزها إلى الدراسة
التحليلية والتذوقية .

وإذا تصفحنا مفتاح العلوم للسكاكي وانتقلنا في دراسته لعلبى المعاني والهديع
من باب إلى باب فسوف نجد غلبة هذا الاتجاه الفكري الذي يفصل فصلا أليسا
بين اللغة العاروية واللغة المزخرفة ، ولنضرب لذلك مثلاً بالفصل الذي عقده للاستعارة
لنرى الفرق الواضح بين منهج عبد القاهر في دراسته للاستعارة وبين منهج
السكاكي في دراسته لها .

يبدأ السكاكي هذا الباب بوضع تحديد للاستعارة فيقول : « الاستعارة
هي أن تذكر أحد طرفي التثبيته وتريد به الطرف الآخر مدعياً دخول المشبه
في جنس المشبه به دالا على ذلك بإثباتك للمشبه ما يخص المشبه به . كما تقول :
في الحمام أسد ، وأنت تريد به للشجاع ، مدعياً أنه من جنس الأسود فتثبت
للشجاع ما يخص المشبه به وهو اسم جنسه مع سدد طريق التشبيه بإفراذه في
الذكر ، (١) .

ولا يضيرنا في شيء أن يحدد السكاكي للاستعارة مفهومها على هذا النحو

السابق . ولو كان السكاكي قد اقتنع هو نفسه بهذا التحديد ، ثم شرع بفسده في دراسة لأساليب الاستعارة كاشفا من معانيها دوارسا لأقسامها من خلال تحليله للآثار الفنية لاستطاع أن يشاركنا ما ندعو إليه وما دعا إليه عبد القاهر من قبله . ولكنه نظر إلى الاستعارة لا باعتبارها وسيلة من وسائل البيان والإفصاح عن عاطفة الشاعر وتوصيل التجربة إلى السامع أو القارئ ، بل باعتبارها موضوعا من مواضيع علم البيان ، موضوعا يقتضى فيه هدفا واحدا هو بيان أنواعه وحدوده وأقسامه من الجوانب النظرى وحده ، كأن مهمته هي وضع قواعد وقوانين للاستعارة . وليس مهمته للكشف عن قيمة الاستعارة في الدلالة على المعنى أو أو نقل الإحساس .

فبعد أن وضع لها هذا التحديد السابق ، شرع في التفريق بين نظرتين لها ، بين ماهر لغوى وما هو عقلى . فإذا قلنا : في الحمام أسد ، واستعملنا الأسد في غير ما هو له عند التحقيق فإننا قد نتجاوز تهيه الرجل بالشجاعة إلى أن تدعى للرجل صورة الأسد وعبالة عنقه ومخالبه وأنيابه وسائر تلك الصفات البادية لحواس الأبصار ، وعلى الرغم من أن الشجاعة من أخص أوصاف الأسد وأمكنها . فإن اللغة لم تضع اسم الأسد للدلالة على الشجاعة وحدها ، وإنما وضعت اسم الأسد للدلالة على الشجاعة وعلى غير ذلك من صفات الأسد وصورته المهدية ، ولو كانت اللغة قد وضعت اسم الأسد للدلالة على الشجاعة وحدها لكانت صفة لا اسما . ولكن استعماله عندنا على جهة التحقيق وليس من جهة التهيه . ولما ضرب بعرق في الاستعارة . وثانيهما : ماهر عقلى وهو أن يتضمن الكلام ما يعبر إلى أن الأسد ليس أسداً على الحقيقة . وأن في الكلام من القرائن ما يفيد بأن الأسد مستعار هنا وليس مستخدما على الحقيقة .

وبعد أن ينتهى من الكلام عن الاستعارة ووصفها ووجه تسميتها استعارة .
وتقرير استنادها إلى الله ومفارقتها للدعوى الباطلة والكذب . يبدأ في الكلام
عن أقسام الاستعارة: فهي تنقسم عنده إلى تصريحية ومكنية . والمراد بالتصريحية
أن يكون الطرف المذكور هو المذهب . وبعد أن يفرغ من تقسيم الاستعارة إلى
تصريحية ومكنية يشرع في الكلام عن أقسام كل فرع من هذين الفرعين .
فالتصريحية تنقسم إلى حقيقية وتخيلية : فالحقيقية أن يكون المذهب المتروك شيئا
متحققا إما حسيا وإما عقليا . أما للتخيلية أن يكون المذهب المتروك شيئا وهميا
محضا لا تحقق له إلا في مجرد الوجود ، ثم تنقسم كل واحدة منهما إلى قطعية ، وهي
أن يكون المذهب المتروك متعين الحمل على ما له تحقق حسي أو عقلي ، أو على ما لا
تحقق له البتة إلا في الوجود ، وإلى احتمالية وهي أن يكون المذهب المتروك صالح
الحمل تارة على ما له تحقق له . وأخرى على ما تحقق له . وهذه الفروع كلها
تنتهى به إلى أربعة أقسام أخرى مركبة .

- (١) الاستعارة المصرح بها التحقيقية مع القاطع (٢) الاستعارة المصرح بها
التخيلية مع القاطع (٣) الاستعارة المصرح بها مع الاحتمال للتحقيق والتخييل .
- (٤) الاستعارة بالكناية .

ولا يكتفى بهذه التقسيمات بل يرى أن الاستعارة ربما قسمت إلى أصلية وتبعية .
والمراد بالأصلية أن يكون معنى التشبيه داخلا في المستعار دخولا أوليا . والمراد
بالتبعية ألا يكون داخلا دخولا أوليا . وربما لحقها التجريد فسميت مجردة
أو الترشيح فسميت مرشحة . وبذلك ينتهى في الاستعارة إلى ثمانية أقسام .

ثم يشرح بعد هذا في الحديث عن كل قسم من هذه الأقسام الثمانية . وبعد أن يفرغ من الكلام عن هذه الأقسام الثمانية يرى أنه ما تزال الاستعارة أقسام أخرى لم تذكر بعد . فهي لما كان مبناها على التشبيه تنوع بالقياس إليه إلى خمسة أنواع تنوع التشبيه لا يها : استعارة محسوس لمحسوس بوجه حسي أو بوجه عقلي ، واستعارة معقول لمعقول ، واستعارة معقول لمحسوس . فمن النوع الأول قوله عز اسمه : واشتعل الرأس شيبا ، فالمستعار منه هو النار ، والمستعار له هو الشيب ، والجامع بينهما الانبساط . ولكنه في النار أقوى ، فالطرفان حسيان ، ووجه التشبيه حسي (١) .

وهكذا تنتهي من باب الاستعارة عند السكاكي بثلاثة عشر قسما . وليت الأمر وقف عند هذا ، ذلك أننا إذا تركنا أقسام الاستعارة هذه وانتقلنا إلى العواهد التي يوردها السكاكي لكل قسم لم نجد غير شواهد أشبه بشواهد النحر ، أبيات من الشعر قليلة ، وجل نثرية كثيرة ، وجميعها قد اختير لغرض واحد هو أن تعرف جملة من الأقسام المقشعبة ، وأن نحفظ لكل قسم شاهدا أو شاهدين من النثر أو الشعر . وليس أدل على ذلك من أنه عندما استشهد بالآية الكريمة ، واشتعل الرأس شيبا ، لم يقف عندها محلا أو شارحا أو مبينا الفرق بينها وبين غيرها ، أو دارسا لعلاقة الاستعارة بالسياق أو النظم أو النحو على نحو ما فعل عبد القاهر في تفسيرها وأبان ما أضفاه السياق والبناء عليها . وإنما كان الاستشهاد بالآية مجرد توضيح القاعدة أو بيان الفرع أو القسم الذي تنتمي إليه الاستعارة .

ولإذا تركنا الاستعارة إلى باب التشبيه^(٢) وجدنا فيه ما وجدناه في باب الاستعارة من عملية إحصاء معقدة متشعبة لأقسام التشبيه وألوانه ، وليست بأقل عدداً ولا بأيسر مطلباً من أقسام الاستعارة عنده . وبهذا تتحول البلاغة عنده السكاكي إلى عملية حسابية ، وإلى منطلق جاف . وإلى جملة من القواعد والقوانين المتداخلة التي يصل العقل في تتبعها والإلمام بها . ويتحول منهج درس البلاغة من المنهج اللغوي الذوقي الذي تلتقى فيه فلسفة اللغة بفلسفة الفن إلى منهج شكلي مرتبط ارتباطاً كلياً بفساد اللغة المنطقي . وهو منهج أقل ما يقال فيه إنه أبعد ما يكون عن طبيعة البلاغة ومفهومها ووظيفتها الحقيقية . كما أنه أبعد ما يكون عن طبيعة اللغة باعتبارها فعل الكلام نفسه . ولقد ظن أصحاب هذا المنهج أن الناس يتكلمون وفقاً لقواعد النحو والصرف أو البلاغة ووفقاً للمفردات . وما علموا أن الإنسان حتى في حديثه العادي يتحدث كما يتحدث الشاعر . لأنه كما قلنا من قبل يعبر عن قائلاته وعواطفه . وهو حين يتكلم بطريقة العادية المألوفة إنما يعبر عن انفعالاته ومشاعره ويبت كل معنويات نفسه فيما ينطق به من الكلام . بل هو مصور كالشاعر . فإذا كنا سنقتصر في البلاغة التي هي أساس إدراك الحقائق والأسرار والجمال في التعبير ، والتي بها تعرف الفضيلة بين كلام وآخر على الأقسام والحساب والقواعد الصارمة وحدها . فما هو السبيل إلى دراسة الشعر والأدب وأسرار التعبير وخصائص الكلام؟

إننا حينما ندهو إلى تنحية المنهج القائم على القوالب المنطقية الجافة عن البلاغة والنقد ، وعندما نهاجم هذا التيار بكل ما لدينا من قوة إنما نقصد بهذا أن نرد

للبلاغة والنقد اعتبارهما ، وأن نحمي للدارسين من كل ما من شأنه أن يحول بينهم وبين رؤية الحقائق وإدراك الحفايا والأسرار . إن وسيلتنا هي المنهج القائم على الذوق ، وعلى النظرة الموحدة للغة ، تلك النظرة التي لا تفصل بين اللغة والشعر ، ولا بين الفكر والحس ، ولا بين اللغة العارية والآخرى المخشقة ، ووسيلتنا أيضا هي الوعي التام بما في طبيعة اللغة من قوى خيالية أو مجازية ، وأن أى لغة مكتوبة أو منطوقة هي أوثق اتصالا بالشعر منها بالمنطق .

وليس من شك في أن درس البلاغة هو من أهم وأخطر الدروس في حياتنا الفنية والأدبية ، ذلك إذا أدركنا أنها الوسيلة الوحيدة التي تمسكنا من إدراك ما في الأدب من قيم وما فيه من حقائق ، وهي أيضا وسيلتنا في الكشف عن ذوق الأمة وتجاربها وخبراتها في ميادين الأدب واتجاهاته المختلفة ، كما أنها السبيل إلى إرضاء حاجات الناس العاطفية والروحية والوجدانية ، وفوق هذا كله فهي الطريق الوحيد لتبصيرنا بالصالح فنتقيه ونأثره ، وتحذيرنا من الفاسد فننبذه ونجتنبه .

من أجل هذا كله حرصنا على أن نكشف عن المناهج التي تحقق الغاية المنشودة من درس البلاغة ، فنذكر إليها ونؤيدها ، ونعمل جاهدين على أن تمضي في طريق النمو والتطور ، بما يتلاءم وحاجة أمتنا في عصرنا الحاضر ، وبما يتلاقى وحاجات الأدب وتطوره وتنوعه ، وظهور مدارس جديدة ، وفنون مستحدثة لم يكن لها وجود في تاريخنا القديم . ومن أجل هذا أيضا حرصنا على أن نكشف القناع عن المناهج التي لا تحقق الغاية المنشودة من درس البلاغة . تلك المناهج التي تقف في دراسة الأدب عند حدود شكلية تقتل الذوق ، وتميت الحس وتنفر الدارس من درس الشعر والأدب والبلاغة .

من هذه المناهج الأخيرة منهج السكاكى الذى تمجرت على يديه البلاغة وتحولات كما يقول الدكتور شوفى ضيف : « إلى علم بأدق المعانى لكلمة علم ، فهى قوانين وقواعد تخلو من كل ما يتمتع النفس ، إذ ساط عليها المنطق بأصوله ومناهجه الحادة ، حتى فى لفظها وأسلوبها الذى لا يحوى أى جمال ، وما للجمال والسكاكى ؟ إنه يصدد وضع قواعد وقوانين كقوانين النحو وقواعده ، وهى قواعد وقوانين تسبك فى قوالب منطقية جافة أشد ما يكون الجفاف (١) » .

ويقول أيضا تعليقا على الباب الذى عقده السكاكى عن التشبيه :

« وما لا ريب فيه أن السكاكى أفسد مبحث التشبيه بما وضع فيه من هذه الأقسام الكثيرة التى تحولات به إلى مجموعة كبيرة من الأرقام ، وهى أرقام لا تفيد شيئا فى قرينة الذوق إلا ضروبا من التعقيد والتعصيب ، وكأننا بإزاء مسائل هندسية عميرة الحل . وهى مسائل جلب فيها غير قليل من اصطلاحات المناطقة والمتكلمين . وكان حريا به أن يقتدى بعبد القاهر فى تحليلاته البارعة للتشبيهات المختلفة دون محاولة هذا الحصر العقلى الدقيق ، وكأننا لم تعدد المسألة عنده مسألة تفهم أساليب التشبيه والوقوف على قيمها البلاغية ، بل أصبحت مسألة وضع القواعد والاصطلاحات والتفسيات (٢) » .

ولعل أخطر ما فى المنهج الذى ترسده السكاكى لدرس البلاغة أنه لم يقف عند حدود كتاب مفتاح العلوم وحده ، ولم ينته بإنتاجه ، فقد امتد تأثيره فيمن جاء بعده من دارسين البلاغة ، وجدوا الحاجة ماسة إلى شرح كتاب

(١) البلاغة تملو وتاريخ ص ٨٨٨ .

(٢) المرجع السابق ص ٣٠٢ ، ٣٠٣ .

السكاكى وتوضيح ما غمض من كلامه ؛ فتوالت الشروح لكتاب المفتاح : شرحه قطب الدين محمّد بن مسعود الشيرازى ، وشمس الدين محمد بن مظفر الخطيبى ، وناصر الدين الترمذى ، وعماد الدين الكاشى ، وسعد الدين بن مسعود التفهزانى ، والسيد الشريف الجرجانى وغير هؤلاء . وأخذ هؤلاء جميعا يتنافسون فيما يضيفونه إلى علوم المعانى والبيان والبديع من أقسام وأبواب وقواعد . وما يصوغونه من أساليب مستمدة من المنطق والفلسفة وعلم الكلام حتى انتهينا فى البلاغة على أيديهم إلى الجمود والتجهر . وكانت النتيجة الطبيعية لتحول دوش البلاغة عن طريقه السديد . أن تحول الأدب هو الآخر عقب هذا التجمد فى البلاغة إلى مرحلة من التدهور والانحيار ، حتى أصبح هم الأديب ، سواء أكان شاعرا أم ناثرا . أن يحشو عباراته بالمصطنع والمتكلف من الاستعارة والتشبيه . فما دامت البلاغة هى هذه الأقسام ، وتلك القواعد فليكن أدبنا ترصيعا وزخرفة وتمييقا ولعبا بالألفاظ . وصارت المنافسة على الزخرف والتقليد مسددا وغاية ، وغابت عن الأدب أصالته وروحه ، وروحانيته ونقاوته .

وإن تشأ أن تقوم فى وجه هذا التيار ثورة ذات بال تعيد البلاغة إلى سابق حيويتها ونضرتها إلا فى عصرنا الحاضر ، بل أن فى عصرنا الحاضر من الدارسين من لا يزال يدعو إلى تدريس البلاغة على هذا النحو العقيم .

إننا ينبغي أن نفرق ونحن ندوس البلاغة العربية القديمة بين درس تاريخ البلاغة وتطورها والمراحل التى مرت بها . وبين الكشف عن مناهجها المختلفة والوعى التام بما هو صالح للأدب من هذه المناهج وما هو غير صالح . إن مرحلة الجمود فى البلاغة مرحلة تاريخية لابد من تجاوزها . فالعلم لا يترك

مرحلة الجهد لوجودها ولكنه يدرسها ويتناولها بالبحث ، على أن يكون واعيا بما في مناهج هذه المرحلة من أخطار ، وما يكون فيها من قصور عن بلوغ الغاية والهدف من درس البلاغة بمعناها المتطور ، وما يحول بيننا وبين رؤية الفن وتذوقه في مختلف اتجاهاته ومدارسه ، وفروعه المتجددة دائما .

وإذا كان هناك في تاريخ البلاغة العربية ما نعتز به ونشجعه وندهو إلى دراسته ونعمل على تطويره بحيث يلائم نهضتنا الأدبية الحديثة فهو منهج عبد القاهر في دراسته للبلاغة ، ونظريته في النظم ، وطريقته في فهم اللغة ونحوها وفقها . ومنهجه الغوى الذوقى فى تحليل النصوص ودراستها والحكم عليها .

ولسنا مع هؤلاء الذين يغمطون حق عبد القاهر فيزعمون أنه لم يتجاوز بدراسته فى دلائل الإيجاز لفكرة المعنى والنظم ما كان سائدا قبله . وأن الثنائية التى تتعمق التفكير فى اللغة قد أصابت عبد القاهر كما أصابت غيره من السابقين ، وأن الألفاظ عنده قوالب تنسكب فيها المعانى . وأن الكلمات وفقا لهذا المنهج المعيب على حد قولهم موضوعه إزاء أفكار . وأن هذا هو ما قاله غير واحد من النقاد العرب ومنهم عبد القاهر الجرجاني (١) .

هذا التعميم فى الحكم فيه كثير من التجنى على الحقيقة ، فإن الذى بذله عبد القاهر من الجهد من أجل فكرة التوحيد بين اللغة وعناصرها المختلفة ، ومن أجل القضاء على ثنائية اللفظ والمعنى ، وثنائية اللغة العارية واللغة المزخرفة أو ثنائية التعبير والجمال ، لم يبذله ناقد عربى آخر . والدليل على هذا بين واضح

(١) نظرية المعنى فى النقد العربى ص ٤١ .

فما ساقه عبد القاهر من مناقضات جدلية ونظرية حول موضوع اللفظ والمعنى وفيما ساقه من نصوص كثيرة . ومن دراسته لهذه النصوص بنوع خاص تتضح لك قيمة العمل الكبير الذى قام به عبد القاهر فى هذا المجال ، ومن خلاله وحده يتضح لك تصور عبد القاهر وفهمه الحقيقى لعمليتى الخلق الادبى والنقد الادبى . ويكفيك ما أشرنا إليه من شواهد وماسوف نفسير إليه فى الصفحات التالية للدلالة على أن المزية والفضل فى الكلام عنده ليست للفظ دون المعنى ، وليست للمعنى دون اللفظ وإنما هى للنسبة القائمة بينهما . وإن فلسفة اللغة عنده أساس صالح وسليم لإدراك فلسفة الجمال . وليس هناك مجال للمكابرة فى هذا ، فكل ماسقاة حتى الآن من أمثلة واقتباسات ناطق به شاهد عليه .

وابعا : منهج عبد القاهر فى تحليل النصوص .

لقد عرفنا بما عرضناه عليك من فصول سابقة شيئا من طريقة عبد القاهر فى دراسته للنص الشعرى ، وعلى الأخص فى المواضع التى أبان فيها أن السياق هو الذى يكشف لك عما فى الكلمة من تسبيح متشعب من الصور والمشاعر ، يبيته الشاعر فيها عن طريق العلاقات الجديدة التى يولدها السياق فيها . فقد ذكر لنا أمثلة على هذا عندما استشهد لكلمة (الأخادع) والكلمة (الشيء) بأكثر من شاهد حتى يضع أمامك الدليل على أن الشعر قادر على أن يستخرج لك من اللفظة الواحدة عددا من المعانى يختلف باختلاف الشعراء وتباين أساليبهم فى صياغة الكلمة واستغلال إمكاناتها .

كما عرفنا أيضا شيئا من منهجه فى تحليل النصوص من تلك الشواهد التى دوسناها للاستعارة ، والتى ظهر من تحليلها عدم الفصل بين الصورة الشعرية

والتعبير التى وردت فيه ، والتى أبان لنا من خلالها عن مدى اعتنا كل عنصر من عناصر العمل الفنى على العناصر الأخرى اعتيادا كليا ، ومدى ما يكون بين الجزء والكل من ارتباط وثيق ينشر الإحساس الواحد فى جميع أطراف العمل الأدبى وينعكس فيها جميعا .

ومنهج عبد القاهر فى تحليل النصوص قائم كما عرفنا على أساس من مفهومه اللغة التى حددناه من قبل . فإذا كان عبد القاهر قد اعتبر أن سر الجودة والرداءة فى أى عمل أدبى كامن فيما يكون فى لغة الشاعر أو الكاتب من خصائص معينة فى صياغتها ، فإنه بذلك يردنا إلى المنهج اللغوى الذى يهتق أحكامه من طبيعة العلاقات التى تتولد من دلالات الصياغة اللغوية وفعاليتها الخاصة ، وما دام الأمر امر اكتشاف ما فى اللغة وارتباطاتها وعلاقاتها من أسرار فإن الشيء الطبيعى لبلوغ هذه الغاية هو تعقب كل ما يحققه العالم اللغوى للشاعر من إمكانات ودلالات .

وإذا صح هذا أساسا لدراسة الأدب فقد كان لابد لعبد القاهر أن يجعل الكهف عن معانى النحو أساسا لهذه الدراسة ، ذلك أن خصائص النظم هى فى الحقيقة جزء لا يتجزأ من معانى النحو . ذلك إذا لم نر فى اللغة عالمين منفصلين : عالما يتصل باللغة كقانون ، و عالما آخر يتصل بها كإحساس . فإن الحديث عن هذين العالمين باعتبارهما عنصرين منفصلين تموزه الدقة . فإن الشاعر العظيم هو ذلك الذى يبدأ بتعطيم للشكل والعلاقات والتركييب العامة ، ثم يبنى شكلا وعلاقات وتراكيب جديدة تنبع مباشرة من تجربته الحية .

وعندئذ لن تكون معانى النحو عند الشاعر العظيم إلا وسيلة لنقل الإحساس واستغلال الألفاظ بإمكاناتها غير المحدودة .

على أساس من هذا المفهوم الناضج للنحو وعلم المعاني طبق عبد القاهر نظريته في تحليل النصوص واستخراج مكنوناتها. ولنبدا الآن في دوايقه للنصوص حتى نلمس بأنفسنا خصائص هذا المنهج ومقوماته . ولنبدأ أولا : بتحليله الآية الكريمة :

« وقيل يا ارض ابلعي ماءك ، وباسماء أبلعى ، وغيض الماء، وقضى الامر ، واستوت على الجردى ، وقيل بعدا للقوم الظالمين » .

يرجع عبد القاهر جمال هذه الآية لخصائص معينة في نظمها وقرئتها واستخدام اللغة فيها على نحو معين، وقد حدد لنا ثمانية مواضع كلها من معاني النحو، إذا نحن أدركناها بأذواقنا أدركنا سر العظمة في الآية . هذه المواضع هي :

- (١) أن نوديت الأرض ثم أمرت
- (٢) أن كان النداء (بيا) دون (أى)
- (٣) إضافة الماء إلى الكاف
- (٤) أن نادى الأرض وأمرها بما يخصها ، ثم نادى السماء وأمرها بما هو من شأنها كذلك .

- (٥) استخدام المبنى للمجهول في كلمة (وغيض الماء)
- (٦) التأكيد والتقرير في وقضى الامر
- (٧) إضمار السفينة في قوله (واستوت على الجردى)
- (٨) مقابلة قيل في الفاتحة بقيل في الخاتمة .

وهذه الخصائص كلها ليست كما تبدو مجرد قواعد نحوية مسارمة ، ولكنها معان ومشاعر . وهى تتفاعلها مع غيرها قد شاركت في نقل الصورة العامة التى تريد الآية تبليغها للناس بكل ما تنطوى عليه من إحساس وانفعال .

وقبل أن نعرف وظيفة كل خاصة من هذه الخصائص يجدر بنا أن نفهم الموقف الذى صدرت عنه الآية ، والفرض الذى قيلت من أجله : الآية تصور اللحظة التى أعقبت الطوفان الذى تفجرت من أجله عيون الأرض ، وفاضت ينابيع السماء ، واحتشدت له كل القوى حتى يستطيع أن يكتسح كل ما على الأرض من شر وإثم ، وحتى يقضى على الباغين الظالمين من العصاة والكفار ، وحتى ينجو نوح ومن معه ، وحتى تستقر سفينته آمنة ظافرة .

وكان طبيعيا أن تتم عملية التطهير هذه ، وينتفىح الهدف الذى من أجله كان الطوفان ، وأن يعود كل شيء إلى سيرته الأولى ، وأن يتم هذا كله بأقصى سرعة وحسم .

من أجل هذا نادى الله سبحانه وتعالى الأرض ثم أمرها ، ثم نادى السماء وأمرها ، وكان النداء (ييا) ولم يكن بأى . وواضح أن النداء ييا أقرب إلى طبيعة الموقف الذى يقتضى السرعة والحسم فى التنفيذ ، فليس المجال مجال تعظيم الأرض حتى نستخدم النداء بأى ، وحتى نقول : أيتها الأرض . من أجل ذلك كان النداء ييا أكثر موافقة للمعنى : أما نداء الأرض وأمرها بما يخصها وإتباع هذا بندااء السماء ، فأمر يتفق وطبيعة الحال ، ففوق ما فى النداءين والأمرين من تنسيق وتناغم موسيقى رائع . فإن هذا التناغم الموسيقى نفسه جزء لا يتجزأ من المعنى المراد . فالمراد هو أن يعود كل شيء إلى ما كان ، ولن يعود كل شيء إلى ما كان إلا بعد أن تبلع الأرض ما عليها من ماء ، وبعد أن تكف السماء عن مطرها . أما إضافة الماء إلى الكاف فى قوله (إلباعى ماءك) فقد أفادت فائدة أخرى مرتبطة بزوال الطوفان . فإلباعى ماءك إشارة للأرض أن تبلع كل ما عليها من ماء أو كل ما يتصل بها أو يخصها . فإذا انتقلنا إلى جملة (وغيض الماء) أحسنا بأن كل شيء

قد تم بقدره قادر وأمر أمر . وجاءت بعدها جملة (وقضى الأمر) لكي توقفنا على الحقيقة التي من أجلها كان كل هذا ، ولكي تحسم الموقف كله حسما نهائيا . ثم تحدث الآية بعد ذلك عن استواء السفينة على الجبل وهو المقصود من كل ما كان . ولكن الآية لا تذكر السفينة ، لأن في إظهارها دلالة على عظم الشأن ، شأن السفينة فهي موضوع الحديث كله وما جاء الطوفان إلا من أجلها . لذلك كان حذف السفينة أمرا تقتضيه طبيعة الحال فهي ذكرها لإقلاق من شأنها وهي المعنية والمقصودة بالحديث كله . وبعد هذا كله تأتي المقابلة الرائعة بين (قيل في الفاتحة) و (قيل في الخاتمة) وهي أمر مرتبط بهندسة البناء في الآية وما يتضمنه من إيقاع صوتي ، كذلك الذي رأيناه في (ابلعي) و (ألقمي) . كما أنه في المقابلة أيضا إحساسا بأن للكلام بداية ونهاية ، وأن الأمر كله محصور بين قيسل الأولى وقيل الثانية ، وإشعاراً بأن كل شيء قد تم غلى النحو الذي أراده له الله سبحانه وتعالى .

أما المثال الثاني فهو قول إبراهيم بن العباس ،

فلو إذ بنا دهر وأنكر صاحب وسلط أعداء وغاب مصير
تكون من الأهواذ داري بنجوة ولكن مقادير جرت وأمر
وإني لأرجو بعد هذا محمداً لأفضل ما يرجي أخ وزير

فهو يصور موقفه الشاعر من الإشاعات المغرضة التي أخذت تتردد بين الناس عن احتمال عزله وتجريده من منصبه ، فلقد زاد أمر هذه الشائعات حتى جعلت الشاعر يضيق بها ، ويحس بالحاجة إلى التعبير عما في صدره تجاهها . وكان طبيعياً أن يكون لهذا كله رد فعل خاص يجعل الشاعر يشور أكرامته

ويغضب لما يشهده الأعداء والاصدقاء حوله من شائعات « وما يبدو أنه من تنكر له أو إهمال لشأنه . من أجل هذا نراه في البيتين الأولين يتحدث كل من حوله » . ويظهر الإحساس بالثورة على الدهر والصاحب والعدو والخصم ، فإن له دائما مكانا يحبه من كل هؤلاء ، وهو يستطيع في كل وقت أن ينأى بنفسه وأن يعود إلى داره فيكون في مأمن من كل من يفكر له . على أن المقادير لم تفسأ أن تحقق ما أوراده الأعداء فقد انتصر له محمد بن عبد الملك الزيات آخر الأمر فخيبت آمال أعدائه ، وحقق له ما يريد .

ويرجع عبد القاهر مواضع الجمال في الآيات السابقة للعلاقات اللغوية الآتية :

- (أولا) تقديم الظرف الذي هو (إذ نبا) على عامله (تكون) .
 - (ثانيا) أن قال (تكون) بدلا من (كان) .
 - (ثالثا) أن نكر (الدهر) ولم يقل « فلو إذ نبا الدهر » .
 - (رابعا) أن ساق التشكير فيما أتى من بعد .
 - (خامسا) ثم أن قال (وأنكر صاحب) ولم يقل (وأنكرت صاحبيا) .
- ويقول الدكتور محمد مندور في تعليقه على هذه الآيات :

« وبالإيمان في ملاحظات ناقدنا نجد أنها ترجع إلى مفارقات في المعاني ، وألوان النفس هي التي حددت اختيار الشاعر وضمنت له الجودة . جودة العبارة عما في نفسه بدقة » ثم تبصيرنا الألوان النفسية لتلك المعاني . فهو قد قدم الظرف على عامله « قدم (إذ نبا) على (تسكون) » ، وذلك لأنه لم يتم أن تكون داره بنجوة عن الأهواز إلا عندما نبا الدهر ، وفي هذا النبوءة ما يحور في نفس الشاعر . وكأنه به قد سارع إلى نقضه ، ثم هو قد اختار المضارع

(تكون) على الماضي (كان) لأن المضارع هنا نحس في دلالة معنى الحالة المستمرة
للمسحبة من الماضي إلى الحاضر فالمستقبل .

والشاعر ود عندما نبا الدهر لو تكون داره عن الأهواز بنجوة . تكون
حتى قبل نبو الدهر ، تدكون وتستمر كذلك لأن الدهر قد أثبت بنبوء تلك
المرّة أنه قادر على القدر في كل حين ، ومن الخير أن نقدر ذلك الغدو في كل
حين . وإذن فالمفاضلة بين الماضي والمضارع ليست مفاضلة بين ألفاظ بل بين
معان ، وعلى الأصح بين حالات نفسية بأكلها . ثم إن شاعرنا قد نسكّر (دهر)
وهو بهذا يفرد الدهر فيجعله دهرًا خاصًا به . دهرًا غدارًا لا الدهر دهر
الناس كافة . نبا دهر ابتلاه به القضاء المحتوم . وإذا كان تنكير الدهر
وهو الشيء الواحد المعروف بوحدة - دته - يفيد الأفراد ، فإن تنكير صاحب
وأعداء ونصير يفيد الإطلاق ، ويشعرنا بضيق الشاعر . فهو ينكر كل
صاحب لما كان من غدر أولئك أصحاب . وهو يرى أن كل عدو قد سلط .
وأن كل نصير قد غاب . تنكير المتعدد أفاد الإطلاق . والأمر في تنكير
(مقادير وأموال) يشبه تنكير (دهر) فهو يخصصهما بالشاعر . ويجعلهما
وفاً عليه .

وإذن فنحن أمام معان مختلفة وألوان نفسية متباينة ندرك بعضها بقولنا .
ونحس العطف بقلوبنا ؛ وهذا الإحساس هو أساس الذوق عند ناقدنا (١) .

وهناك غير هذين المثلين أمثلة أخرى نذكر منها قول ابن الدميني :

أبينى أفي يميني يدك جعلتني فأفرح أم صيرتني في شمالك

أبيت كأنى بين شقين من عصا حذار الردى أو خيفة من زبالك (١)
تعالى كى أشجى ، وما بك علة تريدن قتلى ؟ قد ظفرت بذلك
ويعلق عبد القاهر على هذه الأبيات بقوله : انظر إلى الفصل والاستئناف
فى قوله : « تريدن قتلى ؟ قد ظفرت بذلك ، » (٢) .

وليس من شك أن الفصل والاستئناف اللذين أشار إليهما عبد القاهر ليسا
فى ذاتهما من الجمل فى الأبيات ولكنهما استطاعا أن يظفرا بإعجاب القارىء
لانهما جاءا عقب هذا التقديم الذى قدم به الشاعر لموقفه من حبيبته . فهو فى
حيرة من أمر هذه الحبيبة التى تستخدم مع حبيبها سياسة السكر والفر . ففى
لا تعطى حتى تمنع . وهى إن لانت وأسمحت يوما عصمت واستعصمت أياما .
والشاعر من أجل هذا فى حال من الصراع النفسى لا يعرف على أى وضع
يستقر ، ولا يدري أصادقة هى فى حبها أم كاذبة ، وهل ما يزال موضعه
عندها كما كان أم ترى قد تحول موضعه عندها ؟ وباختصار فهو لم يعد يعرف
أن هو بالقياس إلى صاحبة فقد أصبحت تكسر من التعلل . تتلصص الأسباب
للاعتذار . وهى تعلم أن هذا يشق عليه ويحزنه . ومع ذلك فهى تنادى فى
تمللتها هذه حتى لكانها تتمعد شيئا . وهذا هو الذى دفع بالشاعر أن يقطع
كلامه هنا ثم يستأنف قائلا : تريدن قتلى ؟ قد ظفرت بذلك . فإن الذى يفعل
ما فعلته صاحبه معه لا بد أن يكون متمعدا تعذيب صاحبه إلى درجة الموت .
فإذا كان هذا ما تريده صاحبه فقد نجحت . وهكذا نحس بقيمة ما يعمله

(١) الزبال والزبالة : المفارقة

(٢) دلائل الإيجاز ص ٧ .

الفصل ثم الاستئناف في البيت الأخير من معنى ، وما يتضمنه من مشاعر عاوت
في جميعها أجزاء الكلام كلها .

وشبه بهذا أيضا قول الشاعر :

اليوم يومان مذ غيب عن بصري نفسي فداؤك ما ذنبى فأعترذر
أمسى وأصبح لا ألقاك ! واحزنا لقد أتق في مكروهي القدر

وقد استشهد عبد القاهر بهذين البيتين في الفصل الذي عقده عن بديع
الاستعارة ونادرها . وهو كذلك من الأمثلة التي أرجع فيها عبد القاهر روعة
الاستعارة لما في السياق كله من خصائص . ففي استعارة التأنيق لقدرة هنا غرابة
وطرافة حقيقية ، ولكن الأمر ليس أمر الغرابة التي تدهشك من استعارة
التأنيق لقدرة ، ولكن الأمر هو في أن الاستعارة هنا صادفت مكانها اللائق
بها ، وأنها جاءت لتمثل قمة التطور العاطفي عند الشاعر . فعندها يتجمع ويتركز
الانفعال حتى يبلغ أقصاه . والذي مهد لهذا التطور ماعرضه علينا الشاعر في
البيتين من موقفه عقب هجرة صاحبه له . فهو منذ أن غابت في حال من
القلق والاضطراب والأرق ، فلم تعد الحياة تجري كما كانت ، بل أبطأت
أيامها وطالت لياليها ، والشاعر لا يدري سببا لهذا كله ، ولا يعلم ماذا جنى
يداه . ويتمنى لو يبذل حياته كلها ثمنا لمعرفة السبب الذي من أجله هجرته
صاحبه . وانظر إلى اللفظة المشوبة بالحسرة في قوله : « نفسي فداؤك » وفي
الاستفهام الذي ختم به البيت الأول عندما قال : « ما ذنبى فأعترذر » . ثم مواجهة
الحقيقة المرة التي تشيع في قوله : « أمسى وأصبح لا ألقاك » ، ثم صيحة الألم
العميقة في قوله : « واحزنا » ، ثم هذه السكينة القصيرة التي آمن بعدها بأن
النحس لا بد أن يكون قد تحالف عليه ، وأن القدر لا بد أن يكون قد فكر

كثيرا قبل أن يحبك له خيوط هذا الحظ التمس . فليس موقفا عاديا هذا الذى يقفه ، بل لابد أن يكون القدر قد جلس من أجله جلسة خاصة أحسكم له فيها خيوط هذه المقامرة .

وغير هذه وتلك أمثلة عديدة يقف عندها عبد القاهر ايكشف لك عما استطاعت اللغة بإمكاناتها وقواها الخفية والظاهرة أن تلبسه من التأثير في النفس ، وأينما تنقلت في كتاب دلائل الإعجاز من التقديم والتأخير ، إلى الاستفهام ، إلى الفصل ، والوصل ، إلى الحذف والإضمار ، إلى غير هذه وتلك من أساليب الكلام فسوف تلتقي بالعديد من هذه الأمثلة .

ولقد اعتمد عبد القاهر في منهجه التطبيقي على أساس هام هو إدراكه الذوق لسلك المفارقات التي تكون في الاستخدام اللغوي للكلمات ، وقد منحت ثروته اللغوية ، وإلمامه الواسع باللغة إلمام إحساس وذوق القدرة على الوعى بما تحمله الكلمة من ظلال مختلفة من المعنى بالقياس إلى السياق التي وردت فيه . فمضمون الكلمة عنده يقل أو يكثر ، ينبسط أو ينكش بحسب علاقتها بالموكب المتحرك الذى تسير فيه الكلمة مع ما تقدمها وما تلاها من ألفاظ .

فالكلمات عنده كالناس ، إذا أقمت بينها علاقة وثيقة فإنك لا تملك أن تحجب تأثير الواحدة في الأخرى .

وهذا المنهج الذى يفرم القيمة في الأدب بما يكون بين اللغة من علاقات هو المنهج الذى تلتقى فيه فلسفة اللغة بفلسفة الفن ، والذى يرى أن الثبائن في المصياغة لا يوجد إلا إذا وجد الثبائن في الإحساس . ودهوة عبد القاهر إلى التزام المنهج اللغوي في دراسة الأدب وتقده تلتقي مع وجهة النظر الحديثة

فهذا هو الشاعر الباقوت س. البيوت يعتقد « أنه من المهام للشاعر أن يعرف أكثر شيء ممكن عن اللفظة ، والسبب الرئيسي في هذا أنه يؤمن بأن كل تطور حيوي في اللغة إنما هو تطور في الشعور كذلك وأن الألفاظ والفكر لا يفصلان . والشاعر لا يستطيع أن يوحى إلى غيره بأنه قد غرق في حومة أشد الأشياء البدائية وللنفسية ، وأن فكره وعواطفه عادت إلى الأصل ، ورجعت بمعنى للحياة أعمق إلى باطن لائق الإيمكات السحرية الكامنة في الكلمات . » (١)

وفي هذا يقول هيوم في تأملاته :

« منها يستعمل الكتاب من كلمات فإنه يفيد أكثر ما يمكنه من تاريخ تلك الكلمات ، ومن الاستعمالات التي جرت فيها ، فمن هذه المعرفة تسهل عليه إعطاء الكلمة حياة جديدة » وإعطاء اللفظة مصطلحا جديدا . والموروث الجموي في هذا هو في استخراج كل ما يمكن استخراج منه من كل ما ينف خلف الكلمة من وزن كلي للتاريخ اللغوي . » (٢)

وبعد ، فما قيمة المنهج اللغوي في دراسة الأدب ونقده ؟ إن قيمته في تقديرنا ترجع إلى جملة خصائص هامة تميز هذا المنهج عن غيره من مناهج النقد فمحمسل أهمها في النقاط الآتية :

أولا : إنه أقرب المناهج إلى طبيعة الأدب ذلك إذا فهمنا اللغوية بمعناها الرحب الفزير الذي لا ينفصل فيها اللفظ عن المعنى « ولا الصورة عن التعبير »

(١) ت. س. البيوت الشاعر المناقد س ١٨٠ = ١٨١

(٢) المرجع السابق س ١٧٧

ولا الفكر عن الإحساس ولا النحو عن المعاني والبلاغة. وهذا التوحيد سوف يعود بالضرورة بفائدة عظيمة عند تناول الأثر الفني بالدراسة وللتقديد . لأنه سوف يغاضنا من كثير من رواجب النظريات الحاطة التي ترجع الفن إلى الأخلاق أو الفكر أو السياسة أو المجتمع أو اللذة ، والتي تلاحظ بشكل خطير أحيانا في النقد الأدبي والنقد الفني، كما يعود بالفائدة العظيمة أيضا على الدراسات اللغوية التي قد تغطي عليها المناهج الفسيولوجية ، والمناهج النفسية والنفسية الفسيولوجية .

ثانيا : إن التوحيد بين اللغة والشعر سوف يلزمنا بالضرورة بالارتباط بالنص الذي أمامنا ، والناس كل الحقائق التي نستخلصها واستنبطها من العلاقات التي تنشأ بين الكلام بعينه وبعض ، وفي هذا تحقيق للفائدة من ناحيتين : أولا : معاملة الأثر الفني كوحدة متكاملة يدمجون فيها الوزن والموسيقى أو النغم مع العاطفة ، مع الصورة مع الفكرة ، ومن هنا لن تكون الفضيلة في الكلام لعنصر دون آخر، بل لمدى ما في هذه العناصر بجمعة من قدرة على الإيجاء بالتجربة أو الموقف . وثانيا . أن لكل أثر فني حاله الخاصة ، وعناصره التي يتألف منها . وأن الحكم عليه مرتبط بما يكون في هذا الأثر أو ذلك من ارتباطات وعلاقات . وهذا سوف يصرنا في نطاق الأثر الذي أمامنا غير خاضعين لقوانين أو مقاييس أو قواعد تأتينا من الخارج .

ثالثا : أن النقد اللغوي بطبيعته نقد منهجي وموضوعي : فليس الناقد في هذه الحالة مجرد مستمتع بالأثر الفني أو ناقل للإحساسات التي يشعر بها ، وإنما هو ناقد يعطيك الأسباب المعقولة لاستمتاعك ، بما يحلل من عناصر وبما يكلف من خصائص لا تخرج عما هو بين أيدينا من علامات لغوية . ومادنا دائما مرتبطين بما أمامنا من علاقات أو سمات فإن أحكامنا ستكون بالضرورة موضوعية ، ومن ثم صادقة وناقة .

رابعا : ارتباط المنهج الفسوى بالدراسة المستمرة لتطور اللغة وأساليبها وإمكاناتها وعلاقتها بالموسيقى والخيال والصورة ، والوعى التام بقدره الشاعر على خلق العالم الفسوى الخاص به ، والحذر من أساليب الذاكرة ، أو الأساليب المدرسية المصنوعة أو القوالب الجامدة التى يلجأ إليها المفلسون عاطفيا وفكريا ، أو المأجورون أو من يكتبون للسوق .

ولكن ، هل استطاع عبد القاهر بدعوته لهذا المنهج أن يستغل كل إمكاناته؟ لا يستطيع ، ونحن نجيب على هذا السؤال ، أن نزعّم بأن عبد القاهر قد استفاد من هذا المنهج بالقدر الذى استفاد منه المحدثون من النقاد المعاصرين ، فقد هوت من بين يديه كما قلنا بعض الأركان التى ينهض عليها هذا المنهج ، وذلك فى أماله كما سبق أن أشرنا ، للجانب الصوتى فى اللغة وبيان العلاقة الإيجابية بين أصوات اللغة ومعانيها ، وبينها وبين العاطفة والانفعال وأثر ذلك كله فى العمل الأدبى .

كما لا ننسى أن المجال التطبيقى الذى دار فيه عبد القاهر كان محدودا إلى حد كبير بالإبيات المحدودة ، وبالجمل ، والشواهد المبتورة ، ولم يتناول بالتحليل الآثار الفنية الكاملة ، التى تحتاج إلى ربط العمل الفنى بشخصية الفنان وإنتاجه من ناحية ، وشخصية المعاصرين له وإنتاجهم من ناحية أخرى ، ثم ربط هذا كله بالتطور الفنى عبر العصور .

لا نستطيع أن نزعّم بأن عبد القاهر قد حقق شيئا من هذا ، ولكنه مع ذلك قد وضع الأساس الصالح للمنهج الفسوى الذى كان يستحق لو عنى به وصافى من يدرك قيمته وأثره فى دراسة الأدب ، وهذه ، أن تتضافر الجهود فى العناية به ، وأن يواصل نموه وتطوره حتى يستفاد منه فى درس الأدب على نحو أكمل .

منهج الأمدى فى الموازنة : ما له وما عليه

يحتل الأمدى بين نقاد العرب مكانة مرموقة لما يتسم به كتابه الموازنة من طابع نقدي خاص ، فالمتابع لتاريخ النقد الأدبى عندما يصل إلى كتاب الموازنة ، سوف يجد نفسه لأول مرة أمام دراسة نقدية منهجية تختلف في طبيعتها عما سبقتها من دراسات . فقد حفل القرن الرابع الهجرى دون صواء بحركة نقدية بلغت قمة الازدهار ، ولم يكن ذلك بسبب ما انتهى إليه الشعر العربى في هذا القرن من التضخم فحسب ، فثمة عوامل أخرى ساعدت على هذا الازدهار : أهمها هذا الصراع الذى نشب بين اتجاهين في الشعر العربى : اتجاه يؤيد التيار المحافظ على هود الشعر ، واتجاه آخر يؤيد المذهب الجديد : مذهب التجويد الفنى ، أو الصنعة الشعرية ، أو قل مذهب البديع الذى نشأ عند مسلم بن الوليد . ونما حتى بلغ أشده عند أبى تمام الذى سلك في البديع مسلك مسلم فتعير فيه . كما يقولون ، ذلك أنه أسرف في طلب الطباق والتجنيس والاستعارة وغنى ذلك من زخرف وعسفات حتى أصبح ذلك عنده غاية تطلب لذاتها . بل إن الشعر لا يكون شعراً عند أبى تمام إلا إذا زين بحلية أو بأخرى من حلى البديع ، وقد يصل هذا بأبى تمام حد الإسراف أحيانا حتى ليجتاح المرء في دراسة شعره إلى تتبع لمواضع للصنعة والزخرف ، وإلى كثير من الصبر والفكر وطول التأمل .

من أجل ذلك نشأت حركة النقد التى انقسمت شقين : أحدهما يشور على اتجاه أبى تمام الذى خرج عما أبعته العرب من أسلوب في صياغة الشعر التماسا منه لبعيد الاستعارة وغريبها ، وابتناء البديع والجمال الفنى في الصياغة ، والإغراق في إبرادها ، معتمدا أحيانا على التقديم فيولده منه الجديد ، ومعتقداً أحيانا

أخرى على اللعب باللفظ ، والتفنن في تويد الجناس والطباق والمقابلة منه .
 أما الحق الثاني من هذه الحركة فقد قام على أكتاف أنصار البحرى الذى كان
 يمثل في ذلك الوقت التيار المقابل لتيار الصنعة والوخرف ، والذى كان يجارى
 أشعار الجاهليين والإسلاميين ، والذى لم يكن يصدر عن صنعة وتجويد فنيين
 بقدر ما كان يصدر عن الشعور الصادق والعاطفة المطلقة السديحة ، مترجماً بقسدر
 الإيمان كل ما يحتاج إلى الجهد المضنى في الصياغة والتنسيق والوخرف .

على أن هذه الخصومة العنيفة التى انجذبت بين أنصار أبى تمام من جهة ،
 وأنصار البحرى من جهة أخرى ، لم تكن وحدها التى جعلت النقد في القرن
 الرابع يبلغ هذه الدرجة من النضج والأزدهار . فقد كان إلى جانب هذه
 الخصومة خصومة أخرى لم تكن أقل حماسة من الخصومة الأولى . ألا وهى
 الخصومة التى قامت حول شاعر كبير ترك في المعاصرين له أثراً بالغاً . وكان
 لشعره دوى غطى على أصوات الشعراء في عصره ، ذلكم هو المتنبي الذى أثار
 بقدرته الفذة على صياغة الشعر بجالاً خصبا لحركة نقدية بمسألة لذلك التى أعقبت
 الخصومة حول أنصار أبى تمام والبحرى . وإذا كانت الحركة الأولى قد خلفت
 لنا إنتاجاً غزيراً في دراسة أوجه الخلاف بين مذهبين في الشعر يختلف الواحد
 منها عن الآخر ، فقد خلقت الحركة الثانية دراسة أخرى عميقة وجادة حول
 شخص المتنبى وشعره ، والخصومة التى قامت بين أنصاره ومعارضيه .

وعلى الرغم من كثرة ما كتب في هذه الفترة من كتب ورسائل في
 النقد الأدبي ، وفي موضوع السرقات الشعرية ، والموازنة ، وأخبار الشعراء
 وما أخذ عليهم من الخطأ ، فإن أشهر كتابين يمثلان بحسب تلك الحركة

المزدهرة من النقد في القرن الرابع هما كتاب الموازنة بين أبي تمام والبحر تقي .
لأبي القاسم الحسن بن بشر الأمدى المتوفى ٢٧٠ هـ . وكتاب الوساطة بين المتنبي
وخصومه ، للقاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني المتوفى سنة ٣٠٢ هـ .

وإذا كانت علينا في هذا البحث أن ندرس كتاب الموازنة ، وأن نوضح
ما قدمه الأمدى للنقد الأدبي من إضافات وما قام به من دراسة للشاعرين وموضوع
الخصومة والمقارنة ، وما حققه من أسس في الدراسة النقدية المنهجية فلا بد أولاً :
من الوقوف عند منهج الكاتب وطريقته في تأليف كتابه ، ولابد ثانياً . من دراسة
أسلوبه في الموازنة بين الشاعرين والمقاييس التي استند إليها في الحكم عليهما .
وإلى أي حد التزم هذا الناقد الموضوعية والحيادة في نقده للشاعرين مع اختلافهما
البيح في النزعة والاتجاه .

أولاً : منهج الناقد وطريقته في تأليف كتابه :

لا خلاف عند من درسوا كتاب الموازنة من النقاد المحدثين وعلى رأسهم
طه ابراهيم والدكتور محمد مندور في أن الكتاب قد التزم في عرضه وتأليفه الكثير
من شروط المنهج العلمي الذي نحرص عليه اليوم أشد الحرص ، وعلى الأخص
في مجال الدراسات النقدية التي تحتاج إلى الحسد من طغيان العنصر الشخصي ،
والتزام الحذر والحيادة ، وتعليل الأحكام بالأسانيد والدراسة التحليلية حتى
تخرج من حيز الخصوص إلى حيز العموم ، وحتى تصير أحكاماً مقبولة
لدى الناس .

ولعل من أهم شروط المنهج العلمي كذلك ، أن يأبى الناقد على التصديق
تصديق كل ما يصل إليه من معاصره ، سواء كانت أحكاماً على الشعراء أم على

الموضوع الذي ندرسه ونبحث فيه ، وإلا فسوف يمرض الذئد نفسه لوقوع
تحت تأثير رأى سابق أو فكرة شائعة . أما إذا استقبل موضوعه ، وقد تخلص
من سيطرة الأفكار السابقة ولم يحكم له أو عليه إلا بعد دراسة موضوعية دقيقة ،
فإن ذلك سوف يساعده على أن يكون أكثر نزاهة وإصابة في أحكامه . ومن
شروط المنهج كذلك أن نستقصى كل ما كتب في موضوع دراستنا قبل الخوض
فيه ، فنعرض لوجهات النظر المختلفة ، ونبدأ أمام القارئ بجميع الآراء التي
تعرضت للموضوع قبل البدء في مناقشتها أو دراستها ، أو ترجيح أحد الجانبين
المتعارضين على الآخر . حتى يتضح للقارئ ، على ضوء ما عرضنا من آراء
سابقة ، ما سوف تقدمه نحن من جديد ، وما سوف يضيفه إلى ما سبقنا
من إضافات .

إذا كانت هذه بعض شروط المنهج العلمي ، فما الذي استطاع الأمدى أن
يعرفه من

والقارئ . لكتاب الأمدى يرى أنه قد التزم شيئاً من أصول المنهج العلمي في
طريقة تأليفه لكتابه : فقد بدأ أولاً بعرض تفصيل دقيق لكل ما جرى من أحكام
على لسان جميع الأطراف المعنية بقضية الفصل بين الشاعرين والحكم عليها ، ولم يها
أن يعلق على هذه الأحكام ، وإنما قدمها للقارئ وتركها أمانة بين يديه حتى
يستطيع على ضوءها أن يتبين طبيعة المركبة بين الشاعرين وما تنهض عليه من
أسس ، فليس من شك في أن بسط جميع الآراء على هذه الصورة التي قدمها لنا
الأمدى من شأنها أن تجلو الموقف وأن تساعد القارئ على تتبع الخصومة وتطورها
وعلى دراسة أحكام كل فريق . وما يحتاج به لهذه الأحكام من حجج وما يسوقه
من أدلة . حتى إذا ما انتهى الأمدى من هذا الفصل اتقل إلى دراسة سرقات

أبى تمام، وما أخذه عليه النقاد من أخطاء وهيوب تتعلق بصوره البيانية والمنصاراته، ثم انتقل بعدها إلى البحرى فمرض لسرقاته من أبى تمام، ثم استنرد إلى أخطاء البحرى وعيوبه؛ ثم انتهى بعد هاتين الوقتين الطويلتين مع كل شاعر إلى الموازنة التنصيبية بين الشعارين، محاولاً أن يعرض ما قاله كل منهما فى كل معنى من معانى الشعر، وأن يعقد المقارنة بين كل قصيدتين اتفقتا فى الوزن والقافية وإعراب القافية، ثم لا يحاول بعد هذا كله أن يفرض عليك رأياً، أو أن يلزمك بتفضيل شاعر على آخر، وإنما يترك لك أن تقدم أى الشعارين على الآخر أو أن تحكم بأفضلية هذا على ذلك مكنتياً بما قدم إليك من دراسة حتى لا يؤثر فى حكمك، وحتى لا يجعلك تنحاز معه لشاعر دون آخر.

والمتنبع لهذا التوبيخ وللخطئة التى ألزمتها الأمدى فى كتابه يرى أن المنهج العلمى قد وجد سبيله إليه، وذلك فى عرضه لدراسته وتحديد ما على هذه الصورة فبعد أن جمع لك فى الفصل الأول والثانى كل ما يتصل بالزراع الذى يدور حول الشعارين، وما يتصل بهما من أخبار وما يؤخذ عليهما من مأخذ، انتقل إلى باب السرقات الذى يعتبر باباً جوهرياً وأساسياً فى دراسة الشعارين، نظراً لما شاع فى ذلك الوقت من أن البحرى قد قتل على أبى تمام، وأنه انهم بالتأثر بل بالأخذ من أستاذه، ولعلنا لا نغلو فى القول إذا قلنا بأن ميدان السرقات كان يمثل فى تلك الحقبة لب الدراسة النقدية، فقد كانت السرقات الشعرية هى البواب الذى تنفذ منه أغلب القضايا المتصلة بالنقد، هذا إلى أن السرقات قد مهدت بطبيعتها إلى النقد التحليل وإلى الموازنة والمقارنة بين الشعراء. فقد كان من الطبيعى قبل أن يعرض الناقد السرقة أن يأخذ أولاً فى دراسة الآيات عند كل من

السارق والمسروق منه ثم دراسة أوجه الشبه بينهما.

ومن هنا نشأت فكرة الموازنة بين الشعراء ، ثم اتسع ميدانها لا كثر من موضوع المارقة ، فأخذت تتطور عندما تناولت أكثر من جانب من جوانب الدراسة بين الشعارين ، كما حدث في كتاب الآمدى ، عندما تعرض الأخطاء التى وقع فيها كل شاعر ، وكانت هذه بحالا خصبا لتناول كثير من الشعر بالدراسة والتحليل .

على أننا لو تركنا هذا التخطيط فى التأليف الذى صار على نهجه الآمدى وانتقلنا إلى عبارات الآمدى نفسه التى حدد فيها منهجه ، والتى حاول أن يلتزم بها فى دراسته لا يمكننا أن نقف على عقلية الكاتب نفسه وعلى منحنى تفكيره ، ولا استطعنا أن نستشف من وراء فكره نوع الذهنية أو قل العقلية التى كانت تقوده فى دراسته .

يقول :

« وأنا ابتدىء بذكر ما سمعته من احتجاج كل فرقة من أصحاب هذين الشعارين على الفرقة الأخرى ، عند تخصمهم فى تفضيل أحدهما على الآخر ، وما ينمى بعض على بعض ، لتأمل ذلك ، وترداد بحيرة وقوة فى حكمك إن شئت أن تحكم فيما لعلك تعتقده . » (١)

ويقول أيضا :

« واستأحب أن أطلق القول بأيهما أشعر عندى ؟ لتباين الناس فى العلم ، واختلاف مذاهبهم فى الشعر . ولا أرى لاحد أن يفعل ذلك فيستهدف

لذم أحد الفريقين . لأن الناس لم يتفقوا على أى الأربعة أشعر ؟ فى امرئ القيس
وللنابعة وزهير والاعشى ، ولا فى جرير والفرزدق والاختل . ولا فى بهار
ومروان ، ولا فى أبى نواس وأبى العتاهية ومسلم .^(١)

ويقول عندما يصل فى كتابه إلى باب الموازنة بين الشعارين .

وأنا أذكر بإذن الله الآن فى هذا الجزء المعانى التى يتفق فيها الطائيان فأوازن
بين معنى ومعنى ، وأقول أيهما أشعر فى ذلك المعنى بعينه ، فلا تطالبني أن أتعدي
هذا إلى أن أفصح لك بأيهما أشعر عندي على الإطلاق فأنى غير فاعل ذلك .^(٢)

ويقول بعد انتهائه من الفصل الأول الذى عقد فيه حجج الخصمين :

وتم احتجاج الخصمين بحمد الله ، وأنا أبتدىء بذكر مساوىء هذين الشعارين
لاختم بذكر محاسنها ، وأذكر طرفاً من سرقات أبى تمام ، وإحالاته وغلطه وساقط
شعره . ومساوىء البحترى فى اخذ ما أخذه من معانى أبى تمام ، وغير ذلك من
غلط فى بعض مساويه ثم أوازن من شعريهما بين قصيدتين إذا اتفقتا فى الوزن
والقافية وإعرابه القافية . ثم بين معنى ومعنى ، فإن محاسنها تظهر فى تضاعيف
ذلك وتكشف ، ثم أذكر ما انفرد به كل واحد منهما فيجود من معنى سلكه ولم
يسلكه صاحبه ، وأفرد باباً لما وقع فى شعريهما من التشبيه ، وباباً للأمثال أختتم
بها الرسالة ، وأضمح ذلك بالاختيار المجرد من شعريهما ، وأجعله مؤلفاً على

(١) الموازنة ص ٦

(٢) الموازنة ص ٣٨٨

حروف المعجم ليقرّب مثاوله ويسهل حفظه وتقع الإحاطة به،^(١)

والذي يتدبر هذه الكلمات « ويمعن النظر فيها سوف يجد نفسه أمام عقلية جديدة في ميدان النقد الأدبي العربي لم نعهدها قبل مجاء وقبل الآمدى من نقد، كما نستطيع أن نستشف من ورائها اتجاهها في دراسة الشعر يختلف عن اتجاه ابن سلام الحجيمى وابن قتيبة . وقدامة بن جعفر وابن المعتز وغيرهم . فلأول مرة نجد أنفسنا أمام ناقد لا يستند على أحكام غيره وحدها ، ولا يرجع إلى التعميم فى الحكم ، ولا يكتفى كما فعل ابن سلام وابن قتيبة بعرض موجز لحياة كل شاعر وما ورد فيه من أحكام ، وما عرف عنه من خصائص ، وما اشتهر له من شعر ، بل يترك هذا كله جانباً ويعتمد إلى الدراسة التطبيقية التحليلية التى لا تقفز إلى الأحكام قبل أن تقدم لها بمرورات تجعلها مقنعة للقارئ ومقبولة لديه . ومن بعيد النظر فى كلمات الآمدى السابقة ، نستطيع أن نجد فيها بذور المنهج العلمى الذى نحرص عليه اليوم فى دراستنا الأدبية . والذى يمكن أن نحدد خطوطها فى النقاط الآتية :

أولاً : عرض واف لكل ما ورد من آراء ، وكل ما جرى من أحكام على الشاهرين قبل الخوض فى دراستهما ، وفى هذا يسلك الآمدى مسلك الباحث الحديث الذى لا يشرع فى دراسة موضوعية قبل أن يستوفى المادة كاملة ، وقبل أن يضع بين يدينا نحن القراء خلاصة ما قيل من أحكام سابقة على الشاهرين . فإن الأمانة للسليسة تقتضى أن يستقصى الكاتب مادته من جميع المراجع والمعانى المختلفة ، حتى تستبين له الرؤيا كاملة ، وحتى تتحقق له

الإحاطة بأطراف موضوعه ، وحتى تظهر لنا بعد ذلك قيمة ما يريد أن يضيفه من جديد .

ثانياً : التزام الحذر والروية ، وتجنب النورط في الميل مع الهوى أو الخنوع لسيطرة العنصر الشخصي الذي هو من أشد ما يكون خطأ . را على الناقد إذا استبد به ، فمع اعترافنا بمبدأ الذوق الشخصي ، وأنه لا مفر منه عند الحكم على الأثر الفني أياً كان نوعه ، فإن الحد من طغيان هذا العنصر أمر لا بد منه . ولن يكون ذلك إلا برد أحكام الناقد إلى أسباب تتصل بما في الأثر الذي أمامه من علاقات ، وتجنب الأحكام العامة التي لا تستند إلى دليل من واقع النص ، والتي تمنح إلى التعميم دون التخصيص . والاعتماد على الذوق الأدبي الأصيل الذي يقوم على الثقافة الواسعة المرتبطة بعياة الأدب العربي وتطوره . وإدراك الفروق التي تكون بين استخدام وآخر مع معرفة بأسرار اللغة ودقائقها .

ثالثاً : الاعتماد على الموازنة التي هي إحدى أدوات النقد الأساسية . والتي هي من الوسائل التي كثيراً ما يلجأ إليها النقد التحليلي . وما نحن نرى الآمدي ، في مستهل الباب الذي عقده للموازنة بين الشعارين ، يفتن إلى أهمية الموازنة في إيضاح المعنى وبيان الفضيلة بين تعبير وآخر . أو بين صورة وأخرى فيقول : « أنا أذكر بإذن الله الآن في هذا الجزء المعاني التي يتفق فيها الطائيان فأوازن بين معنى ومعنى ، وأقول أيها أشعر في ذلك المعنى بعينه ، لا يطلبني أن أمدى ذلك إلى أن أفصح لك بأيها أشعر عندى على الإطلاق فإنني غير فاعل ذلك . »

وفي هذه العبارة إيمان واضح بقيمة الموازنة في الكشف عن الفروق

والدقائق التي تكون بين معنى وآخر أو بين أداء وأداء ، وخصوصا إذا اشترك الشاعران في فكرة واحدة أو حاولا التعبير عن موقف واحد عندئذ يكون المجال خصبا لدراسة الخصائص الفنية لكل تعبير على حدة ، ثم يأتي دور الموازنة بين طريقة أداء كل شاعر وما اعتمد عليه من وسائل لبلوغ الغاية التي يريد بها. وقيمة الموازنة في هذه الحالة أنها تربط الناقد وتشدّه إلى الأثر الذي بين يديه فيكون النقد نقدا موضوعيا بإزاء كل جرمية وكل مشكلة ، ومن ثم يكون نقدا منهجيا ومنهجيا .

هذه هي بعض شروط المنهج العلمي في النقد فطن إليها الآمدى وأدرك أهميتها وحاول عند تخطيطه لمنهجه في الموازنة أن يأخذ نفسه بها ، وأن يلتزمها . وإذا كانت كلمات الآمدى التي مهد بها لدراسته استطاعت أن تحمل في طياتها بذور هذا المنهج الموضوعي في النقد فهل استطاعت دراسته التفصيلية للشاعرين ، وأحكامه عليهما أن تطبق هذا المنهج ؟ ذلك هو السؤال الذي نستطيع من الإجابة عليه أن نحدد القيمة الحقيقية للكتاب . ومن هذه الإجابة نستطيع أن نحدد مكانة الآمدى من النقد عامة ، ومن نقاد عصره خاصة .

ولكي نجيب على هذا السؤال يلزمنا أن نتتبع فصول الكتاب ونقف عند أسلوبه في التحليل والمناقشة واستخلاص الأحكام ، وننظر بعد هذا إلى ما استطاع أن يلتزمه وينفذه من شروط المنهج العلمي التي حددناها لنفسه سابقا .

أولا : باب السرقات :

بدأ الآمدى بسرقات أبي تمام ، وقبل أن يشرع في استعراضها ، ويبيان

ما اخذه أبو تمام عن غيره من الشعراء قلم مقدمة قصيره يشير فيها إلى كثرة محفوظ أبي تمام من الشعر للعرب قديمه وحديثه ، فقد شغل نفسه مدة عمره بتخير الكثير من شعر العرب ودراسته ، وله في هذا المجال اختيارات معروفة مشهورة منها الاختيار القبائلي الأكبر . اختار فيه من كل قبيلة قصيدة . ومنها اختيار قبائلي آخر اختار فيه قطعا من محاسن أشعار القبائل ولم يورد فيه كبير شيء للشعراء المشهورين ، ومنها اختيار محاسن شعير الجاهلية والإسلام وهو ماسمى باختيار شعراء الفحول ، ومنها ديوان الحماسة وهو محبوب على ترتيب الحماسة إلا أنه ذكر فيه أشعار المشهورين وغيرهم من القدماء والمتأخرين .

ثم يقول الأمدى تعقيبا على هذه المختارات : فهذه الاختيارات تدل على عناية بالشعر وأنه اشغل به ، وجعله ركده واقتصر على كل الآداب والعلوم عليه ، وأنه ما فاتته كثير من شعر جاهلي ولا إسلامي ، ولا محدث إلا قرأه وطالع فيه . ولهذا ما أقول إن الذي خفي من سرقاته أكثر مما ظهر منها على كثرتها .

ثم يقول : « وأما اذكر ما وقع إلى في كتب الناس من سرقاته وما استنبطه أنا منها واستخرجته » فإن ظهرت بعد ذلك على شيء الخفة بها إن شاء الله ، « ويتضح لك من هذه المقدمة جملة حقائق : أولها : أن الأمدى يحاول أن يربط بين كثرة محفوظ أبي تمام وإطلاعه على شعر العرب قديمه وحديثه وبين ما ورد في شعراء من هذا الم محفوظ من تشابه في المعاني أو للصور أو الأفكار . وسواء أجاز ذلك التشابه عن قصد أو غير قصد فإن بعض أسبابه إنما ترجع إلى كثرة ما حفظ أبو تمام من شعر السابقين ، وهو تعليل مقبول ، وإن كان

يتضمن الاعتراف بأن شعر أبي تمام الكثير الذى يعتمد فيه على ما جاء فى شعر السابقين ، سواء أسمى ذلك سرقة أم تأثرا أم محاكاة أم من باب طغيان الحافظة على الشاعر .

ثم يشرع الآمدى بعد هذه المقدمة فى عرض ما قيل إن أبا تمام قد أخذه عن غيره . فيورد البيت أو البيتين لشاعر قديم أو حديث ثم يقول : وأخذه الطائي فقال . . . الخ . ويورد البيت أو البيتين من شعر أبي تمام . وفى خلال هذا العرض يعلق الآمدى بعض تعليقات مختصرة لا تعتمد فى القليل على التحليل والشرح وبيان الفروق . وقد كنا بحاجة فى هذا الفصل إلى مقدمة أخرى قبل عرض الآيات ومناقشتها تناول موضوع السرقات وما يعنيه المعاصرون بكلمة « السرقة الشعرية » . ثم ماخذ الآمدى نفسه من مفهوم الكلمة « وهل السرقة هى النقل الكامل أم هى نقل المعنى أم هى الاشتراك فى الصورة الشعرية الواحدة » ، كل ذلك كنا بحاجة إلى تحديده قبل المضى فى باب السرقات ، وبخاصة أن الكلمة قد استخدمت فى تلك العصور استخداما كثر فيه القلو والادعاء والإسراف فى الصاق التهم بالشعراء . فكان موضوع السرقات مجالا خصبا لنيل من الشاعر والخط من قيمته عن حق وعن غير حق . وزاد من خصوبة هذا الميدان أن الشعر فى تلك الحقبة كان شعرا يميل إلى الصنعة والتقليد والاختذ من القديم . من أجل هذا عنى النقاد بموضوع السرقة وأفردوا لها أبوابا كثيرة فى كتبهم . بل لقد انفرد فيها التأليف أحيانا : ألف فيها أحمد بن طاهر للنجم ، وأحمد بن عمار ، وعنيا بصفة خاصة بسرقات أبي تمام . وألف فيها عبد الله ابن المعتز ، وأحمد بن أبي طاهر طيفور فى القرن الثالث الهجرى . وكتب بشر بن يحيى كتابا فى سرقات البحري من أبي تمام وفى القرن الرابع الهجرى كتب فيها أبو على محمد بن العلاء السجستاني الذى

رد عليه الأمدى فى كتابه وذلك عندما زعم السجستانى أن إيس لابن تمام من المعانى ما انفرد به واخترعه إلا ثلاثة معان . وغير هؤلاء كثيرون كتبوا فى السرقات ، وطالجوا الموضوع وتقدروا الشعراء على أساس من مفهومهم لكلمة السرقة . وكذا ينتظر من الأمدى أن يقدم بفصل عن مفهوم السرقة والأقوال المتضاربة فيها ، وخصوصا أنه أحد الذين كتبوا فى موضوع السرقات ، لا فى كتابه الموازنة وحده ، بل إن له فى السرقة كتابا خاصا سماه « الخاص والمعتك » تكلم فيه على المعانى التى تشترك فيها العرب ، ولا ينسب مستعملها إلى السرقة ، وإن كان مسبوقا بها ، وعلى الخاص الذى ابتدعه الشعراء وتقدروا به . وله كتاب آخر فى للشاعرين لا تنفق خواطرهما (١) .

وأغلب الظن أن السبب فى عدم تقديم الأمدى بمقدمة يشرح معنى السرقة فى مستهل الفصل الذى عقده عن سرقات أبى تمام والبحتري فى كتابه الموازنة إنما يرجع إلى ما كان قد ألف من كتب كثيرة فى الموضوع من قبل ، وإلى ما شرحه هو عن السرقة وما حددته لدلولها من معان فى كتابه « الخاص والمعتك » . فرأى أن يكتفى فى هذا الباب بما يعرضه من نماذج شعرية . ومن ملاحظات تتصل برأيه فيما أخذ أبو تمام عن غيره من الشعراء . على أن هذا كله لم يصرفه عن تحديد ما يعنيه بالسرقة ، وإن جاء هذا التحديد متأخرا وذلك فى أثناء نقده الذى وجهه إلى أبى الضياء بشر بن تميم الذى لم يحسن فى رأى الأمدى تمييز المسروق من غير المسروق ، ولم يكن دقيقا فى تحديده للسرقة . يقول الأمدى متحدنا عن أبى الضياء « ولم يستعمل بما

(١) تاريخ اللغة العربى حتى القرن الرابع المجرى ص ١٧٠ ، ١٧٦ .

وصى به من التأمل وإعمال الفكر شيئا ولو فعل لرجوت أن يوفق لطريق الصواب . فيعلم أن السرقة إنما هي في البديع المخترع الذي يختص به الشاعر لا في المعاني المشتركة بين الناس التي هي جارية في عاداتهم ومستعملة في أمثالهم ومحاورتهم مما ترتفع الظنة فيه . (١)

ويقول الأمدى وهو بصدد عرض سرقات أبي تمام : وما نسبته ابن أبي طاهر فيه إلى السرقة وليس بمسروق . لأنه ما يشترك الناس فيه من المعاني ، ويجرى على ألسنتهم .

ومنه ما نسبته إلى المسروق والمعتان مختلفان . فما نسبته إلى السرق وليس بمسروق قول أبي تمام :

ألم تمت ياشقيق الجود من زمن فعال لي : لم يمت من لم يمت كرمه
وقال : أخذه من قول العتاني :

ردت صنائعهم إليه حياته فكأنه من نشرها ، منشور

ويعلق الأمدى على هذين البيتين بقوله :

« ومثل هذا لا يقال فيه مسروق » لأنه قد جرى في عادات الناس — إذا مات الرجل من أهل الفضل والخير . وأتى عليه بالجليل — أن يقولوا ما مات من خاف هذا الشقاء ، ولا من ذكر بمثل هذا الذكر . وذلك شائع في كل أمة وكل لسان . » (٢)

(١) الموازنة .

(٢) الموازنة ص ١٢٠ ، ١٢١ .

من هذه النصوص وغيرها ، وما ورد في أثناء الفصل الذى عقده الأمدى عن السرقات ، نستطيع أن نحدد مفهومه لمعنى السرقة . فالسرقة لا تكون إلا فى المعنى المبتدع المخترع الذى عرف لشاعر بعينه ثم يأتى شاعر آخر فيسرق منه . هذا المجدد البديع . عندئذ فقط يقال إن شاعراً سرق من آخر . وقد ضرب الأمدى مثلاً لهذا النوع عندما ذكر أن بيت أبى تمام :

أحل الرجال من النساء موافعا من كان أشبههم بهن خدودا
مأخوذ من بيت الأعشى :

وأرى الغواني لا يواصان أمراً فقد الشباب ، وقد يسلان الأمردا

ويؤكد الأمدى هذا المعنى فى الباب الأول من كتابه : « باب احتجاج الخصمين » ، فيقول رداً على ما يدعيه أبو الضياء بشر بن تميم وما يدعيه أنصار أبى تمام على البحرى من أنه سرق للكثير من دعائى أبى تمام :

« وأما إدعاؤكم كثرة الأخذ منه ، فقد قلنا إنه غير منكر أن يكون أخذ منه من كثرة ما كان يرد على سمع البحرى من شعر أبى تمام فيعلق معناه قاصداً الأخذ أو غير قاصد ، لكن ليس كما ادعيتهم ، وادعاه أبو الضياء بشر بن تميم فى كتابه ، لأننا وجدناه قد ذكر ما يشترك الناس فيه . وتجربى طبائع العمراء عليه فجعله مسروقاً ، وإنما السرق يكون فى البديع الذى ليس للناس فيه اشتراك ، فما كان من هذا الباب فهو الذى ذكره البحرى من أبى تمام لا ما ذكره أبو تمام وحشابه كتابه . » (١)

(١) للوزنة ص ٥٢ ، ٥٣

إذن فقد استطاع الأمدى من خلال كتابه أن يفصل في موضوع السرقة الشعرية ، وأن يحدد الإطار الذي تقع فيه وأن يضع حداً لهذا الخلط الكبير الذي لازم موضوع السرقات ، والذي جانب فيه كثيرون وجه الحق وتورطوا في أخطاء يأبأها النقد النزيه المصنف فأدرك الأمدى بفضولته وذوقه السليم أن الشاعر إذا أراد أن يسرق لا يعتمد على الشائع أو المتداول من المعاني ، وإنما يعتمد على الجديد المخترع الذي يقع عليه الشاعر لأول مرة . لا لأن الشائع لا يظهر فيه السرقة فحسب بل لأن السارق يريد أن يقع هو الآخر على الجديد المبتدع .

ولم يقف تحديد الأمدى السرقة في هذا الإطار وحده ، وإنما استطاع بحسه أن يحدد لنا المواضع التي لا يجوز فيها أن نحكم على الشاعر بأنه أخذ عن صاحبه . وقد خصها لما طه إبراهيم في المواضع الآتية :

١ - المعنى المشترك بين الناس ، الذي يهرى على ألسنتهم ، كتشبيه الحسن بالشمس والبدر ، والجواري بالفيث والبحر . لأن هذه المعاني بما تعلقن إليه النفس يفطرتها دون أن تحتاج إلى إلهام أو وحى من شاعر آخر .

٢ - كذلك لا يجوز ادعاء السرقة عند اختلاف المعنيين . فليس لنا أن نقول إن بيت أبي تمام :

إذا سيفه أضحى على الهام حاكماً	غدا الدفء منه وهو في السيف حاكم
مأخوذ من قول مسلم بن الوليد :	
يغدو عدرك خائفاً فإذا رأى	أن قد قدرت على العقاب رجلاً
فلا سرقة هنا لأن المعنيين مختلفان	

٣ - لا تكون السرقة إلا في المعاني . إذ الألفاظ مباحة غير محظورة . واللفظ يؤخذ ولا يعد أخذه سرقة .

٤ - وبزيد القاضى الجرجاني . وهذا رابعا هو المعنى المخترع المبتدع الذى قد وول واستفاض فأصبح لا يعد مأخوذا . وإن كان الأصل فيه لمن أفرد به كتشبيه الطلل بالخط الدارس . أو الوشم في المعصم . وكوصف السبرق بخطف الأبصار . وسرعة الملح . وأنه كالقوس من النار . مثل هذه المعاني تعد كالمشاركة بين الناس لأنها جلية مستفيضة . (١)

بقيت بعد هذا مسألة ، كثيرا ما أثارها النقاد والدارسون كمن انتموا من قراءة هذا الفصل الذى عقده الآمدى لسرقات أبى تمام والبحترى . وهى أن الآمدى لم يظهر العناية في استخراج سرقات البحترى كما أظهر العناية في استخراج سرقات أبى تمام ، وأنه لم يقف في الاستقصاء موقفا متساويا من الشاعرين . وقد استغلت هذه النقطة عند النقاد الذين هاجموا الآمدى . ومالوا إلى اتهامه بالتعصب ضد أبى تمام ، وظنوا أنه قصد في تعرضه لسرقات أبى تمام إلى الاستقصاء وطول التأمل والبحث عن سرقاته . فعندما جاء دور البحترى لم يطال الوقوف ولا التلبك عند سرقاته كما فعل مع أبى تمام .

على أن الآمدى نفسه قد فطن ، وهو صدد البحث عن سرقات الشعاعين إلى أن الباجت عن سرقات أبى تمام أحسج إلى الاستقصاء وطول التنقيش والتنقيب منه في حالة البحث عن سرقات البحترى وعلل ذلك بقوله :

« ولم أستقص باب البحترى ، ولا قصدت الاهتمام إلى تتبعه لأن أصحاب

(١) تاريخ النقد العربى حتى القرن الرابع الهجرى ص ٥٧٨ ، ٥٧٩

البحترى ما ادعوا ما ادعاه أصحاب أبى تمام ، بل استقصيت ما أخذه عن أبى تمام خاصة ، إذ كان من أقبح المماوىء أن يعتمد الشاعر ديوان رجل واحد من الشعراء فيأخذ من معانيه ما أخذه البحترى من أبى تمام ولو كان عشرة أبيات ، وكيف والذي أخذه منه يريد عن مائة بيت ، ، (١)

وهكذا يعترف الأمدى أنه لم يجمع للبحترى في المرفقات مثل ما جمع لابى تمام ولكن ذلك لا يرجع فيها قال إلى عصبينه للبحترى بل إلى أسباب أخرى يراها مقنعة .

أولها : أن أصحاب أبى تمام ادعوا أنه أول سابق . وأنه أصل في الابتداع والاختراع فوجب على أحد قول الأمدى إخراج ما استعاره من معانى الناس السابقين عليه حتى يقبلين وجه الحق فيما زعم أنصار أبى تمام من أنه إمام في الصناعة الشعرية الجديدة ، وأنه قد سبق الناس إلى أشياء ابتدعها لم يسبقه لأمرها غيره . فكان ينبغي على الباحث عن حقيقة الإبداع الفنى عند أبى تمام أن يتخبر صورته وأستعاراته ومعانيه ، ويعقد المقارنة والموازنة بينها وبين غيرها ليكشف عن مدى الأصالة والابتكار عند الشاعر ، وكان طبيعيا أن يقف الأمدى عند أبى تمام وقفة أطول من التي وقفها مع البحترى الذى لم يدع ما ادعاه صاحبه ، ولم يزعم لنفسه ولا للناس أنه إمام في طريقة جديدة في صياغة الشعر وتجويده .

ثانيها : أنه لو كان الأمدى يعتمد العصبية للبحترى ، ويقصد التشويه من صورة أبى تمام لما أفرد بابا خاصا للمرفقات البحترى من أبى تمام ، فقد جمع

من سرقات البحري العامة ثمانية وعشرين مثالا . بينما جمع من سرقات البحري من أبي تمام أربعة وستين مثالا . وفي ذلك دليل واضح على أن الهدف في البحث عن سرقات البحري يختلف عن الهدف في البحث عن سرقات أبي تمام . وإذا كان الأمدى قد حدد أن السرقة لا تكون إلا في المخمـر والملتدع من المعاني . ولما كان البحري يسير على عمود الشعر ، ويتبع في صنعه وأسلوبه سبيل القدماء ، فالمجال في البحث عن السرقة . على ضوء هذا التحديد الذي سبق ، يكون أكثر سعة وأرحب باعا عند أبي تمام منه عند البحري . فإذا أضفنا إلى هذا أن الأمدى قد عنى عناية خاصة بتخريج سرقات البحري من أبي تمام . وهما شاعران متنافسان ومتعاصران . وأنه كشف في بحثه عن أربعة وستين شاهدا إن لم تثبت السرقة الفعلية فقد أثبت تأثر البحري بأبي تمام والاختلاف منه . وإذا عرفت أنه لم يفعل بأبي تمام ما فعله بالبحري . فلم يفتش في شعره من سرقاته من البحري . أدركت إلى أي مدى كان الأمدى منقسما مع الشعراء فليس أبعد عن التعصب من أن يقف الأمدى عند شعر البحري . ليس بمتخلص منه كل ما أخذ من أبي تمام ، وهو يعلم تماما مدى المنافسة التي كانت بين الشعراء وخصوصا في ذلك الوقت .

وإذا كان أنصار أبي تمام يجدون في كثرة ما استقصاه الأمدى من سرقات أبي تمام تعصبا حـده ، فإن من حق أنصار البحري كذلك أن يجدوا فيها تحريجا للأمدى من سرقات البحري من أبي تمام ولما كان التعصب حـده كذلك .

على أننا وقد عرضنا لأهم القضايا التي ناقشها الأمدى في الفصول التي عقدها للسرقات يحسن بنا الآن أن نقف وقفة قصيرة لنلخص لك ١٠ أهم نتائجنا ونذكر

إلى أى حد كان الآمدى ملتزما بالمنهج العلمى فى دراسته لسرقات . ولنبدأ
أولا بما حققه من شروط المنهج العلمى ، ثم نخرج إلى ما زاه من مأخذ على
منهجه فى هذه الفصول .

أما ما حققه الآمدى من شروط المنهج العلمى فى السرقات فتتلخص
فى الآتى :

أولا : تعليله لكثرة التشابه والتأثر والسرقة فى شعر أبى تمام فقد أدرك
أولا العلاقة بين ما اشتهر به أبو تمام من الإطـلاع والاختيار والحفظ لأشعار
القديما . وبين تأثره بأشعار هؤلاء والاستعانة بها فيما أخذ أو ولد أو اخترع
من دمان وصور . فقدم بمقدمة أشارت إلى هذه العلاقة وأبانت عن مدى
اطلاع أبى تمام على شعر القديما . ومدى ما اختزنه ذاكرته من محصول
شعرى منهم .

ثانيا : استقصاؤه لمعظم ما قيل فى سرقات الشعراء قبل الخـوض فى
دراسته ، ورجوعه إلى مصادر هذه السرقات وإلى من ألفها فيها ، فرجع إلى
ما جمعه أبو الغيث بشرى بن تميم وأحمد بن أبى طاهر طيفور . الذى كان فى
رأى الآمدى مسرفا فى نظرية لسرقات أبى تمام ، ورأى فيها ما يمكن أن يكون
من باب توارد الخواطر أو الاشتراك فى المعانى الشائعة . ومن أمثلة هذا تعليقه
على ما زعمه ابن أبى طاهر عندما رأى أن بيت أبى تمام :

إذا عنيت بشئ خلت أنى قد أدركته أدركتنى حرفة الادب

مأخوذ من بيت الحرثمى :

أدركتنى - وذلك أول دأبى - بسجستان ، حرفة الآداب

فيقول الآمدي تعليقا على زعم ابن أبي طاهر :

و « حرفة الآداب » لفظة قد اشترك فيها الناس . وكثرت على الألفواه حتى سقط أن نظن أن واحدا يستعملها من آخر .

هذا قول ابن أبي طاهر « ولم يقل أبو تمام : « أدركتني حرفة الآداب » ، إنما قال : « أدركتني حرفة العرب » وقد ذكرت غاطلة في هذه اللفظة عند ذكر البيت في الموازنة . (١)

وفوق ما أشار إليه هذا الشاهد من مراجعة مقاله بعض من عرضوا لموضوع السرقات من قبله ، فقد أبان أيضا عن مدى تحقيق الآمدي للنصوص ، وكهدف عن غلط ابن أبي طاهر في نقله أو روايته لبيت أبي تمام .

كما ناقش ما زعمه أبو علي محمد بن العلاء السجستاني من أن ليس لدى أبي تمام من المعاني التي انفرد بها أو اخترعها إلا ثلاثة مصاد . وقد علق الآمدي على ما أورده أبو علي بقوله « ولست أرى الأمر على ما ذكره أبو علي بل أرى أن له على كثرة ما أخذه من أشعار الناس ومعانيهم مخترعات كثيرة ، وبدائع مشهورة ، وأنا أذكرها عند ذكر محاسنه بإذن الله . » (٢)

وواضح من اعتراض الآمدي على أبي علي أنه لا يقف عند إنكار ما قال ورفضه فحسب ، بل يورد ما يدل به على بطلان دعواه ويذكر لأبي تمام من المحاسن ما يثبت عكس ما زعمه أبو علي . (٣)

(١) الموازنة ص ١٢١

(٢) الموازنة ص ١٢٣ ، ١٤٣

(٣) الموازنة من ص ٣٩٧ - ٤٠٠

ثالثا : التزام جانب الموضوعية فيما يتصل بتخريج السرقات سواء
كانت لأبي تمام أم البحتري ، وانتماج السبيل الذي يقيه الخلط والإسراف . فقد
كان باب السرقات « كما عرفنا » بابا يدعى فيه على الشعراء ما ليس لهم بدافع من
التمصيب لشاعر أو بقصد التعريض بآخر ، فحاول الأمدى أن يضع مفهومها
محددا للسرقه ، وأن يخصصه في المبتدع المخترع ، وأن يصوق بعد ذلك أحكامه
على أساس من هذا التحديد ، ومع احتفاظنا بما قد يثيره تحديد الأمدى للسرقه من
مناقضات ، فإننا لا نبالغ إذا قلنا إنه في حدود ما وضعه لنفسه من إطار ، قد
التزم الحيدة وحافظ في تخريجه السرقات على مقاييس واضحة محددة .

رابعا : اعتماد ، فيما يخرج فيه على أحكام السابقين على ذوق مدرب
معامل ، وعلى دراسة للفروق التي تكون بين أسلوب وآخر ، أو بين صورة
وأخرى ، مستندا في بيان هذه المفارقات على ما منحه من ذوق أدبي ، وعلى
دراسة تحليلية موضوعية لما يكون أمامه من نماذج .

ومن الأمثلة الواضحة على هذا تعليقه على ما رعبه ابن أبي طاهر من أن
بيت أبي تمام الذي يقول فيه :

لو يعلم العاقون كم لك في الندى من لذة أو فرحة لم تحمد
قد أخذته من قول بهار :

ليس يعطيك الرجاء ولا الخو ف ، ولكن يلذ طعم العطاء

ويعلق الأمدى على هذا فيقول :

« وما إخاله احتذى في هذا البيت على قول بهار . لأن بشاراً قال : إنه
ليس يعطيك رغبة في جزاء يرجوه ، ولا خيفة من مكروه ، ولكن لا لئلاذه

المطية . وأراد أبو تمام أن الطالبين لو علموا التناذذ للندى لم يحمده . فالعنيان إنما انفقا من طريق التناذذ الممدوح بمطائه فقط . وهذا ليس من بديع المعاني التي يختص بها شاعر دون غيره . فيقال إن واحدا أخذه من الآخر . لأن المادة جارية بأن يقال: فلان لا يعطى متكارها ولا مكلفا . بل يعطى عن أية صادقة . ومحبة لبذل المعروف تامة . ونحو هذا من القول .^(١)

وعلى الرغم مما أظهرت هذه الخطوط البارزة في منهج الآمدى من روح علمية . وما أبانت عنه من خضوعه للموضوعية في دراسته ، ومن إظهار قدرته على مناقشة بعض القضايا الهامة المتصلة بموضوع السرقات القرية هوالمزيد من التحليل والنقد . فقد كان هم الآمدى في هذه الفصول تحديد ما يعنيه بكلمة السرقة الشعرية ومناقشة من سبقه . ثم متابعة ما خرجت السابقتان من سرقات الشعاعين وتصنيفها . أما الجانب التحليلي النقدي الذي يتناول النصوص بالدراسة والتعليق والحكم . والذي يكشف في ثنايا ذلك عن قدرة الآمدى النقدية للشعر ومقاييسه التي يبنى عليها أحكامه فهو قليل في فصول السرقات . فكثيراً ما كانت تمر الأبيات - ولو الأبيات التي قد يقع فيه تشابه أو سرقة بين أحد الشعاعين ومن سبقه دون أن يقف الآمدى ليكشف لنا عن مكان السرقة أو وجوه الاتفاق والإختلاف بين هذه الأبيات أو بين صياغتها وصياغة غيرها .

هذا ، وقد كنا ننتظر من الآمدى ، وقد خاض في موضوع السرقة أن

يفرق بين التشابه في المعنى أو في الفكرة أو حتى في الجديد المخترع من الصورة وبين
 السرعة الفعلية ، فالذى له مثل ذهنية الأمدى وثقافته في الشعر والأدب ، والذي
 له مثل ذوقه العربي السليم في تحايل الشعر ودراسته لا يصعب عليه أن يدرك
 مفهوم الخلق الأدبي على الوجه الصحيح ، وأن يعلم أن أصالة الفنان أو الشاعر
 لا تكون إلا في التفاصيل الدالة الموحية ، وفي الفروق الدقيقة التي تكن في صياغته
 للأثر الفني ، فقد تشابه الفكرتان ، أو قد تنفق الاستعارة عند شاعرين ، ومع
 ذلك تبلغ عند أحدهما ما لا تبلغه عند الآخر ، وذلك لما يضيفه الشاعر على تعبيره
 من خصائص جديدة ، أو ما يستعين به من وسائل في الصياغة تختلف عن
 وسائل غيره ، فليس هناك تعبير يمكن أن يقاسوه مع تعبير آخر ، مهما اتفقا في
 المعنى أو الفكرة العامة . فإضافة كلمة أو حذف أخرى ، وتقديم اسم على فعل
 أو ظرف على فاعله أو تأخير مبتدأ على خبر ، أو تنكير كلة أو إحصارها ، أو
 استعمال أسلوب معين من أساليب النثر أو النفي أو الاستفهام . كل ذلك من
 شأنه أن يلون العبارة الأدبية بألوان لا حصر لها كما يضي عليها معاني جديدة .
 بل إن أي أثر أدبي لا يمكن أن تمرى فيه الفضيلة والمزية إلا لما يكمن في
 خصائص صياغته من أسرار ولطائف ودقائق ، وما تكشف عنه هذه الصياغة من
 قدرة على توصيل التجربة . عندئذ لا يكون للتعريف والتنكير والتقديم والتأخير ،
 والحذف والذكر والتكرار والإحصار والإظهار والنفي والاستفهام وغير ذلك
 من أساليب اللغة إلا وسائل يكشف بها الشاعر أو الأديب عن معان نفسية ،
 ومشاعر تكشف عن ذاته ، وتحمل ما يمانيه من تجارب شورية إلى الناس .
 ولقد كشف جدد القاهر المرحاني في كتابه دلائل الإعجاز ، وهو بصدد الحديث
 عن فكرة النظم ، عن كثير من الأسرار الكامنة في عوامل الصياغة ، وكيف أن حرفا
 واحدا يقع موقعه من الكلام يمكنه أن يعمل من المعاني ، بل قل يمكنه أن يرفع

القيمة الفنية والجمالية إلى مستوى لم يكن للكلام أن يبلغه لولا مجيء هذا الحرف في مكانه من التعبير الأدبي ، وضرب أنا عبد القاهر الأمثلة العديدة على هذا . انظر إلى الشاهد الذي أتى به ليكشف عن الأثر الذي يتركه حرف العطف (الفاء) في بيتين من الشعر ، ومبالغ ما يمنحه هذا الحرف الواحد من فضل ، وما يضفيه على المعنى من ظلال . وذلك في قول الشاعر :

تمنا ليلقانا بـقوم تخال بياض لأمهم السرابا
فقد لا يقينا فرأيت حربا عوالسا تمنع الشيخ الشرابا

فأمل موضع الفاء في قوله : «فقد لا يقينا فرأيت حربا» فسترى أنها استطاعت أن تصل بين موقفين متباينين تماما ، يلو الواحد منهما الآخر ويناقضه . وتقف الفاء بينهما لتكشف النقاب عن خيبة الأمل التي انتهت إليها هذا الدعي المغرور الذي كان يظن أن لديه القدرة على سحق خصومه . والذي وقع به الإعتماد والثقة بالنفس أن يتمنى اليوم الذي يلتقي فيه مع خصومه في حرب حتى يذيقهم دوسا لا يزونه ، وحتى ينتقم منهم ويتشفى . فإذا الحرب تقوم وإذا الأمل العريض الواسع يتشبه إلى حقيقة مرة ساخرة ، وإذا الأمور تنقلب إلى غير ما كان يتوقع هذا المفتون ، فينهزم أمام خصومه ولكن أي هزيمة؟ وهكذا نرى أن كثيرا مما يثمر به القارئ عقب قراءته لحذين البيتين من معاني السخرية والتهكم بل والنشفي فيما انتهى إليه هذا الخصم المفتون المغرور إنما يكمن في الوصل بالفاء بين البيت الأول والثاني ، وفي براعة الشاعر وقدرته على الاستفادة من حرف الفاء الذي عرفه كيف يضعه موضعه اللائق به .

وإذا كان حرف واحد في موضع معين من الكلام أمكنه أن يحمل إلى القارئ كل هذه المشاعر ، وأن يلون البيت بماطفة محددة ، ويعملها قادرة على أن تبلغ تأثيرها المطلوب ، فما بالك بموامل الصياغة الأخرى ، وهي كثيرة لا حصر لها ، وهي جميعها قادرة في يد الأديب الملمهم أن تلعب على أوتار لا نهاية لها .
وقد وجدنا عند عبد القاهر أمثلة أخرى عديدة تكشف للنقاب عن حقيقة لا سبيل إلى الشك فيها ، وهي أن كل مزينة أو فضيلة إنما مردها إلى خصائص معينة في صياغة الكلام ونظمه .

وهذه الحقيقة على بساطتها تضع حدا نهائيا لموضوع السرقات الذي طالك الحديث والكلام والخلاف حوله ، فإن مجرد التشابه في الفكرة أو في المعنى العام أو حتى في الصورة البيانية أو في المخرج المبتدع من الاستعارة لا يكفي في الإدانة بالسرقة . ذلك إذا سلمنا مع عبد القاهر بأن العبارة بصياغة الفكرة لا بالفكرة في ذاتها ، وبما يضيفه النظم نفسه على الاستعارة من خصائص لم تكن لها من قبل . وفي هذا يقول عبد القاهر :

« إن من الاستعارة ما لا يمكن بيانها إلا من بعد العلم بالنظم والوقوف على حقيقة » (١)

وقد سبق أن عرفنا من تحليل عبد القاهر للآية الكريمة « واشتعل الرأس شيبا » كيف أن استعارة الاشتعال للشيب ليست كل ما في الآية من روعة ، بدليل أن الاستعارة نفسها قد تتوافر في أكثر من تعبير فتراها تكنسب من كل تعبير على حدة معنى خاصا وتأثيرا مختلفا ، ومن ثم تتحدد لها القيمة الفنية

(١) دلائل الإيجاز من ٧٩ راجع الفصل الذي كتبه عن اللغة العامية والافتة

المزخرفة عند عبد القاهر .

أو الجمالية . واستطاع عبد القاهر براءة وبذوق أصيل أن يكشف عن الفرق بين الاستعارة في كل من واشتعل الرأس شيبا ، واشتعل الشيب في الرأس ، واشتعل شيب الرأس . فبح توافر الاستعارة في كل جملة من الجمل الثلاث فإن لها في كل جملة وظيفه ودلالة وتأثيرا يختلف عنه في الأخرى .

وعلى ضوء هذا التحليل الذي بسطه لنا عبد القاهر ، وعلى ضوء فكرة النظم عنده ، وما ساقته إلينا هذه الفكرة من حقائق أصيلة عن مفهوم الخلق الفني سوف تنتهي إلى حقيقة لاسيبي إلى الشك فيها وهي أن الفن ليس في الفكرة ، ولا في المعنى الأخلاق الفلسفي ، ولا في المضمون بمائة مهما تكن قيمة هذا المضمون ، وإنما الفن في تطويع الشكل للمضمون والمضمون للشكل ، وفي إخضاع التجربة للصورة اللفظية ، أو لاي صورة من صور الفن ، سواء أكانت هذه الصورة قصيدة غنائية أم قصة مروية أم رواية مسرحية . أم غير هذا وذلك من أشكال الفن الأخرى .

على هذا الأساس السليم لمعنى الخلق الأدبي ، يكون مجال النقد الأدبي منصبا إلى حد كبير على ما يكون في داخل الأثر الفني من علاقات تنشأ من الصياغة . وتتردد إليها ، وعلى هذا الأساس لا يتم تشابه أو تشاكل أو ترادف في صورتين لشاعرين أو تعبيران أدبيين لسكائبين مختلفين إلا إذا نقل الثاني عبارة الأول نقلا كاملا هون أن يشير إلى مصدر النقل . عندئذ ، وعندئذ فقط يكون الثاني سارقا من الأول . ومن ثم فإن التوليد الذي هو أن يستخرج الشاعر معنى من معنى شاعر سبقه أو تقدمه ، ويحاول أن يتأسر به ويزيد عليه . لا يصح أن يسمى سرقة ، ذلك لأننا مع اعترافنا بما في التوليد من الافتداء بالغير والاقتباس منه ، فإن صياغة المعنيين هما وحدهما اللذان

يحددان قيمة كل منهما ، ومدى ما أضافته الثانية إلى الأولى . وقد تحول هذه الإضافات الجديدة المعنى تحويلا كاملا . بل إن تحويرا صغيرا في العبارة قد يرفع قيمتها درجة عالية من السمو كما عرفنا من تحليل عبد القاهر الالية العسكرية . واشتمل الرأس شيئا .

وليس أدل على أن ماسماه النقاد الأفدمون توليدا للمعنى سابق لايمت إلى السرقة بصفة ، من المثال الذي أورده أبو هلال العسكري عندما زعم أن ابن الرومي قد سرق معنى البيتين الآتيين :

يقترب هيبى على نفسه وليس بباقي ولا خالدا
ولو يستطيع لتقتله تنفس من منخر واحد

من قول الجاحظ : « إن بعضهم قبر إحدى عينيه . وقال إن النظر بهما في زمان واحد من الإسراف » (١) .

وواضح ما في هذا الاتهام من تعسف وإجحاف . بل ومن جهل بحقيقة قيمة الخلق الأدبي ومفهومه الدقيق . فليس من شك في أن قيمة شعر ابن رومي لا ترتد إلى الفسكرة التي استنقها أو استوحاها من الجاحظ بقدر ما ترجع إلى صياغة يتيق على هذه الصورة ، التي لو قارناها بعبارة الجاحظ لما وجدنا مجالاً للمقارنة . فليس من شك أن في بيتي أبي تمام من عناصر الصياغة ما يحدد الفسكرة ويلونها . بل ويضيف إليها إضافات كثيرة تمنحها القدرة على الإيحاء بموقف مختلف . بل وتكسيها روحا مبرزا وجديدا . فالتنفس من منخر واحد ليس مساويا للنظر بعين واحدة . وعلى الأخص في هذا المجال الذي يتحدث

(١) المختار من شعر الصائغين لأبي هلال العسكري ص ٥ .

فيه الشاعر عن تفتير عيسى على نفسه وشحه البالغ الذي يرشك أن يقطع عليه أنفاسه، وأن يجعله يحاسب نفسه ويراقبها مراغبة أبانج حد الخلق حين يتمنى لغلبة الشح عليه لو استطاع أن يتنفس من منخر واحد .

أفبعد هذا يمكن أن يقال بأن ابن الرومي قد سرق بيتيه من عبارة الجاحظ ؟ وهل يجوز لمن له بصر بالشعر أن يخلط في مفهومه للسرقة إلى هذا الحد الذي لا يفرق الإنسان فيه بين السرقة والتأثر أو الاستيحاء أو الاقتباس ؟ ويحسن بنا ، قبل أن نترك موضوع السرقة أن نهدر إلى ما كتبه الدكتور مندور عن الفرق بين هذه السمات في الفصل الرابع الذي كتبه عن السرقات في كتابه النقد المنهجي عند العرب ، إذ يقول :

« ولقد كان انشأة تلك الدراسات أثر سىء في توجيهها فرائنها تسمى قبل كل شيء إلى تجريح الشعراء . ولهذا لم تستقم المبادئ . التي اتخذت فيصلا فيها ، كما أنهم لم يفرقوا بين السرقة وغيرها .

والواقع أنه من الواجب أن نميز بين أشياء ، فهناك :

١ - الاستيحاء : وهو أن يأتي الشاعر أو الكاتب بمكان جديدة تستدعيها

مطالعاته فيما كتب الغير .

٢ - استمارة الهياكل : كأن يأخذ الشاعر أو الكاتب موضوع قصيدته أو

قصته عن أسطورة شعبية أو خبر تاريخي ، وينفذ الحياة في هذا الهيكل حتى ليكاد يخلقه من العدم .

٣ - التأثر : وهو أن يأخذ شاعر أو كاتب بمذهب غيره في الفن أو الأسلوب ،

ولقد يكون هذا التأثر تلهذا ، كما قد يكون من غير وعي ، وإنما النقد هو الذي يكشف عنه .

٤ - وأخيراً هناك السراقات : وهذه لا تطلق اليوم إلا على أخذ جمل أو أفكار أصلية وانفتحها بنصها دون الإشارة إلى مأخذها . وهذا قليل الحدوث في العصر الحديث وبخاصة في البلاد المستنيرة ، (١) .

هذا ، ولعله من الغريب حقاً أن ينساق الآمدي إلى استعمال المفاهيم التي كانت شائعة في عصره ، وعلى الأخص في دراسته للسراقات ، فعلى الرغم من أنه حدددها في المبتدع المخترع فهو لم يفتن إلى أن هذا المبتدع المخترع نفسه موضع خلاف كبير . نقول إن من الغريب أن تفوت الآمدي تلك المفارقات بين الأساليب المختلفة وإن اشتركت في معنى واحد ، مع أنه هو الذي يقول : « إن حسن التأليف وبراعة اللفظ يزيد المعنى المكتشف بهاء وحسناً ورواقاً حتى كأنه قد أحدث فيه غرابة لم تكن وزيادة لم تعهد » .

أليس في هذه العبارة ، وفي براعة الآمدي في نقده التحليلي وموازناته بين الشرعين ، وما لا يكشف عنه في نقده وتحليله من أصالة ودقة ، ومن ذوق عربي خالص ، نقول أليس في هذا كله ما يناقض ما انتهى إليه من تحديد لموضع السرقة ؟ على أنه يحسن بنا ألا نبالغ كثيراً فيما نتوقع من ناقد كآمدي ، وألا ننتظر منه أن يحقق كل الدنا نحن اليوم من أفكار ، وما بلغته دراساته - اتنا الأدبية من تطور ، بل لابد أن تكون أكثر واقعية فنضع في الاعتبار المجال التاريخي الذي كان له تأثيره في فسكو الآمدي ، وطبيعة العصر وما فيه من ثقافات تأثر بها الناقد ، ومن قيم محددة فرضتها الحقبة الزمنية نفسها ومع ذلك فالإنصاف يدعونا إلى أن اللامدي من الآراء والملاحظات المتصلة بمفهوم النقد الأدبي ، وعلاقة الأمر بالفلسفة والدور الذي يلعبه الذوق الأدبي في الحكم

على الأثر للفنى ، والاعتماد قبل الحكم على المنهج العلمى الذى يرد كل شئ إلى أصله ، والذى يلتمس الدليل قبل الحكم ويتجنب التعميم الخلل ، نقول إن الإنصاف يدعونا إلى الاعتراف بأن الآمدى قد انتهى فى هذه المسائل كلها إلى حقائق تلتقى بعضها مع ما يراه نقاد الغرب اليوم . وسيوضح لنا كثير من هذا فيما سنعرض له الآن من دراسة لمذهب الآمدى فى النقد .

النقد التحليلي ومنهج الآمدى فيه :

لقد ذكرنا فى بداية هذا البحث أن أخص ما يميز كتاب الموازنة للآمدى أنه يعتبر أول كتاب فى نقد النصوص وتحليلها ، وأنه المحاولة النقدية الأولى التى لاكتفى فى دراسة الشعراء بعرض لتأريخ الشعراء وحياته ، واستشهاد ببعض أبيات من شعره . دون النظر فى هذا الشعر ومحاولة تقويمه وتحليله وفق منهج محدد فى نقد الشعر . كما قلنا إنه المحاولة الأولى التى لاكتفى فى الحديث عن الشعر والشعراء بالجانب النظرى وحده مقتصرة على عرض بعض القضايا التى تتصل بالنظرية الأدبية . أو ببعض الخصائص التى تميز الشعر عن غيره ، أو بالاهتمام بوضع تحديدات أو تعريفات للشعر أو النقد أو البلاغة . أو الفصاحة أو الذوق الأدبى ، أو الكلام فى موضوعات تتصل بالنقد النظرى . مثل التكلف والطبع فى الشعر . أو مذهب البديع والصنعة ، أو غير ذلك من مسائل نظرية خاض فيها نقاد العرب من قبل من أمثال محمد بن سلام الجعفى فى طبقات فحول الشعراء ، وابن قتيبة فى الشعر والشعراء ، وقدامة بن جعفر فى نقد الشعر ونقد الثر . وابن المعتز فى كتاب البديع ، وغسبر هؤلاء عن طرقوا موضوعات كثيرة نظرية . حتى إذا جاء دور التطبيق والتحليل لم تجد عندهم النقد التحليل الذى يصنع فيه الناقد النص الشعرى أمامه فيتأمله ويحسبه

ثم يدرس ما فيه من خصائص ، ويكشف عما فيه من معان أو قيم ، مستعينا بما يستعين به للنقد العملي من وسائل يلعب فيها الذوق والخبرة والثقافة والمقارنة دورا إيجابيا ومنهجيا . ولسنا نذكر أن احتدام الخصومة بين مذهبين متباينين في الشعر العربي ، وما دار حولهما من معارك كان العامل الأول الذي مهد لهذه الدراسة التحليلية التطبيقية التي قام بها الآمدي ، ولكننا مع اعترافنا بأن شيئا من الفضل في ظهور هذا النقد التحليلي إنما يرجع إلى طبيعة الخصومة نفسها ، إلا أننا حينما ننظر إلى موازنة الآمدي ودراسته للشاعرين ونضعها جنبا إلى جنب مع ما ظهر من دراسات في تلك الفترة ، مثل دراسة الصولي في كتابه « أخبار أبي تمام ، وما ألفه أبو طاهر طينور المتوفى ٨٣٠ هـ في سرقات الشعراء عامة ، وسرقات البحري وأبي تمام خاصة ، وما كتبه أبو الضياء بشر بن تميم عن سرقات البحري من أبي تمام » وغير هذه مما ذكره ياقوت في موجهه ، وأبو النديم في فهرسه من كتب الخالدين عن أخبار أبي تمام ومحاسن شعره ، وعن كتب لأبي العلاء المعري عن « ذكرى جيب ، وعن « عبك الوليد » ، وما جاء بعد ذلك من شروح لهذه الكتب مثل شروح الصولي والمدرزوقي وأبي العلاء والخطيب التبريزي وغيرهم (١) نقول لو وضعنا كتاب الموازنة جنبا إلى جنب مع بعض ما وصلنا أو أمكننا معرفته من هذه الكتب التي أثارها شعر أبي تمام لأمكننا أن ندرك قيمة الآمدي .

ولعل أكثر الفصول خصوبة في كتاب الموازنة ، وأغناها بالتحليل والدراسة التطبيقية هي الفصول التي تناول فيها الآمدي عيوب الشعراء وأخطاءهما في الالفاظ والممانى ، وكذلك الفصول التي تعرض فيها لقبائح

(١) ياقوت ٣ من ٩٠ ط رفاعي ، الزهرست من ٢٤٦ ط مصطفي محمد .

الاستعارة والتشبيه وألوان البديع عند الشعراء وعلى الأخص عند أبي تمام .
ففي هذه الفصول دون سواها يتجه الأمدى إلى النقد التحليلي ، وإلى الشرح
والتفسير ، وتمييز الجيد من الشعر ، ثم تعليل الأحكام وتأييدها بالحجج .

ومن يقرأ هذه الفصول بإمعان يستطيع أن يجد فيها بذورا صالحة للدراسة
التحليلية في الشعر التي تنهض أساسا على تتبع عناصر الشعر ومقوماتها ، و رؤية
المشاكل الداخلية للأثر الفني . ومقارنتها بغيرها لنرى بفضل أي عنصر وأي
الخصائص امتاز هذا الأثر عن ذلك ، ولماذا أحدث الشعر هذا التأثير أو
ذلك ، ولماذا وفق هنا ولم يوفق هناك .

وليس هناك من سبيل إلى تحقيق شروط المنهج التحليلي في الشعر إلا
بتوافر بعض العوامل الأساسية : أولها ثقافة واسعة بالأدب وطروبه وأشكاله
ومدارسه واتجاهاته لا تقف عند حدود العصر الذي يدرسه الناقد بل تتجاوز
العصر الذي يدرسه إلى العصور الأخرى السابقة للمرحلة التي ينقدها والمراحل
الأخرى التي أعقبها . أو بمعنى آخر الإحاطة الشاملة بحياة الأدب في عصوره
المختلفة والإلمام بهذه الحياة لإلمام إحساس وتذوق لا إلمام معرفة عقلية فحسب ،
ومعنى بهذا أنه لا يكفي الناقد أن يدرس تاريخ هذه العصور وما فيها من
تيارات أدبية أو مدارس شعرية ، وما كتب فيها عن الشعراء وأخبارهم
وحياتهم والمؤثرات التي أثرت فيهم . فمثل هذه الدراسة التاريخية لمراحل
الأدب واتجاهاته ومدارسه ، ودراسة البيئة والزمان والمكان ، والمجتمع وما
يصطرح فيه من منازع فكرية أو اتجاهات سياسية ، يمكنها أن تافق ضروا
هاما على تاريخ الأدب ، كما يمكنها أن تفيد إفادة هامة بما تقدمه للناقد
معلومات من شأنها أن تثير السبيل أمامه . بل ربما كان لها التأثير المباشر على

فهم الآثار الفنية - والكشف عن كثير من خباياه - ولكن مثل هذه الدراسة النظرية وحدها لا تكفى بأى حال فى مجال الحكم على الآثار الفنية ودراسة دراسة تحليلية . بل ينبغى أن يضاف إلى هذه الثقافة النظرية ثقافة أخرى عملية تهمضى على أساس من الإلمام بالأدباء والشعراء إمام ذوق وإحساس . ولن تتحقق هذه الثقافة الأخرى إلا بالممارسة العملية ، وطول المصاحبة والمعاينة للآثار الفنية ، واكتساب الخبرة التى تمكننا من رؤية الحقائق ، والتى تحصل الناقد كالطبيب الذى يعلم لماذا نستفيد من هذا الطعام أكثر من ذلك ، ولماذا استطاع هذا النوع من الغذاء دون غيره أن يحدد نشاطنا ، وينمى خلايانا . وثانيهما : ذوق أدبى لا يقف عند حدود الخبرة والثقافة والدربة والممارسة وحدها ، بل يتجاوز هذا كله إلى الاعتماد على الموهبة التى لا تتوافر لكثير من الناس ، وإنما يمتاز بها قوم دون قوم ومن وهبهم الله القدرة على الإحساس بالفن والتميز بين أساليبه وورقية الدقائق والأسرار التى لا تعلم نفسها لكل قارئ . بل تحتاج إلى طبيعة ذات حساسية من نوع خاص . ومع إيماننا بأن جزءا كبيرا من الذوق الأدبى يمكن أن يربى وأن يكتسب بالخبرة وطول الممارسة إلا أننا نؤمن كذلك بأن فى الفنون جميعا أشياء لا نستطيع أن ندركها بالاكتساب والخبرة وحدهما ، بل لابد من توافر هذا الاستعداد الفطرى ، أو تلك التى تجعلنا أقدر على ممارسة الشعر والأدب من غيرنا من الناس .

وثالث هذه العوامل القدرة على تحليل أحكامنا وفق منهج لا يسمح بطغيان الذوق الشخصى أو تحكمه ، فنحن مع إيماننا بالعنصر الشخصى والذوق الأدبى إلا أننا لا بد أن ندعم أحكامنا الخاصة بالمنطق والحجة حتى يصبح حكمنا الشخصى حكما عاما مقبولا لدى الآخرين ومقنعا لهم . وتحقيق هذا

المنهج يتوقف على طريقة الناقد في مناقشة العمل الأدبي الذي أمامه . وعلى ما يسوقه من تبريرات لأحكامه . تتخذا الأسلوب العلمى الذى يقوم على الاستقصاء والاستقصاء . وعلى التدرج فى الدواىة من المقدمات إلى النتائج وعلى الاستشهاد والمقارنة والموازنة والتحليل التى هى من أهم الوسائل للنقد التحليلى .

وبعد . فإذا استطاع الأمدى أن يحققه من هذا المنهج ؟ إن دراسة الأمدى الأخطاء والمعانى عند الشعراء قد أبانت عن إلمام واسع بالشعر العربى . وعن دراية بأساليبه المختلفة . ولقد كان لهذه الثروة الشعرية التى تمتع بها الأمدى أثرها الواضح فى دراسته للشعر وتحليله . فكانت أبرز العناصر فى نقده التحليل اعتماده على الموازنة بين بيت الشعر الذى ينقده . وبين الآيات الأخرى التى تشابهه مع فى المعنى أو التى تشير معه فى نفس الاتجاه . ولا معنى بعنصر الموازنة هنا الموازنة بين أبى تمام والبحرئى . بل الموازنة التى يستعين بها الناقد من أجل تبرير الأحكام وتدعيمها فمن وسائل تدعيم الحكم أن تضع النص الذى تنقده جنباً إلى جنب مع غيره حتى يكون ذلك وسيلة من وسائل تفسير النص وإلقاء الضوء عليه . وبيان ما فيه من خصائص عن طريق مقارنته بغيره .

فإذا مدح أبو تمام رجلاً بقوله :

رفيق حواشى الحلم لو أن حلمه بكفئك ما ماريت فى أنه برد

فيملق عليه الأمدى بقوله :

والخطأ فى هذا البيت ظاهر . لأننى ما علمت أحداً من شعراء الجاهلية والإسلام وصف الحلم بالرقية . وإنما بوصف بالهظم والرجحان والثقل

والرزانة ، ونحو ذلك ، ثم يورد الأمدى الأمثلة المختلفة التي يرد فيها وصف
الحلم عند المصراع مقدما ، فيستشهد ببيت النابغة :

وأعظم أحلاما وأكثر سيذا وأفضل شفوفا إليه وشافعا
وبيت الأخطل :

شمس العداوة حتى يستفاد لهم وأعظم الناس أحلاما إذا قدروا
وقول أبي ذؤيب :

ومبر على حدث النابات وحلم وزين وقلب ذكي
وقول عدى بن الرقاع :

أبت لكم مواطن طيبات وأحلام لكم تزن الجبالا
إلى غير هذه من الآيات التي يتضح منها موقف الشعر القديم من وصف
الحلم ، فهذه طريقة وصفهم للحلم ، فقد مدحوه بالثقل والرزانة ، وذمروه
بالطيش والخفة . عندما يورد الأمدى هذه الأمثلة إنما يستخدمها كأداة من
أدوات النقد . (١)

ولكن الأمدى لا يقف في نقد بيت أبي تمام عند هذا وحده ؛ فقد يختلف
أبو تمام من سبقه في وصف الحلم ويأتي بالجديد من الشعر ؛ ولكن الذي أفسد
عليه بيته حين وصف الحلم بالرقه أنه شبهه بالبرد . والبرد لا يوصف بالرقه ؛
ولما يوصف بالمثانة والصفافه ؛ وأكثر ما يكون ألوانا مختلفة . والتي يدعم
الأمدى حكمه هذا ويجمعه مقبولا لديك يروح الشعر العربي مرة أخرى ؛
وللأمثلة والشواهد ؛ فيستشهد ببيت ابن الطائية على أن للبرد ألوانا مختلفة
فهو لا يكون من لون واحد :

اشاقتك أطلال الديار كأنما معارفها بالابرقين برود

والأبرق « والبراق من الأرض ما كان فيها حجارة ورمل فليل برقاء
لاختلاف الألوان فيها » وعن ذلك الحبس البرق الذي قل من قسوى مختلفة
الألوان ، فذلك شبه الشاهر معارف البراق بالبرود لاختلاف ألوان البرود .
ثم يستطرد الأمدى فيقول :

ولولا أنه قال هريق - واثى الحلم « لظننت أنه ما شبه بالبرد إلا لسانه .
وهذا عندي من أنفخ الخطأ . وليس هذا وحده سبب فساد البيت وإنما فساد
أيضا لأسر آخر هو قوله : « لو أن حلمه بكفيك » وهذا في نظر الأمدى كلام في
غاية القبح والسخافة . ويقول :

دواني لأعجب من أتباع البحري إيساء في البرد - مع شدة تجنبه الأشياء
المنكرة عليه - حيث يقول :

وليال كسمن من رقة الصيف فخيلى أنهن برود

وكيف لم يجد شيئا يجعله مثلا في الرقة غير البرد ؟ ولكن الجيد في وصف الحلم
وقوله تبعا للمذهب الصحيح المعروف :

خفت إلى السؤدد الجفوة أمضته ولو يوازن رضوى حلمه رجعا
وقوله :

فلو وزنت أركان رضوى وبذل وقيس بها في الحلم خف ثقلها

وأبو تمام لا يحمل هذا من أوصاف الحلم ، ويعلم أن الشعراء إليه يقصدون ،
ولما بهتدون ، ولعله قد أوود أمثلة ، ولكنه يريد أن يتبدع في الخطأ .

وبالتأمل فى ملاحظات الأمدى ، نجد أنها جميعا ممتدة على محصول وافى من الثروة اللغوية والهدمية ، ومعرفة أساليب الحرب واستخداماتها للكلمة . كما نجد أن هذه المعرفة الواسعة قد أسعفت الناقد وأعانته على تبرير أحكامه وتدعيمها والرجوع إلى الشعر القديم واستنفاذه والاستناد إليه مسألة تكاد أن تكون شائعة فى نقد الأمدى : فهو يقول تعليقا على بيت أبى تمام :

من الهيف لو أن الخلائل صيرت لها وشحا جالت عليه الخلائل

هذا الذى وصفه أبو تمام ضد ما نطقت به العرب ، وهو أقبح ما وصف به النساء لأن من شأن الخلائل والبرين أن توصف بأنما تعض على الاعتداد والسواعد ، وتضيق فى السوق ، فإذا جعل خلائلها وشحا تحول عليها فقد أخطأ الوصف ، لأنه لا يجوز أن يكون الخلائل الذى من شأنه أن يعض بالساق وشحا جاللا على جسدها ، لأن الوشاح هو ما تقلده المرأة متشحة به ، فتطرحه على عاتقها فيستبطن الصدر والبطن . وينصب جانبها الآخر على الظهر حتى ينتهى إلى المعصر . يلتقى طرفاه على الكهف الأيسر . فيكون منها فى وضع حائل السيف من الرجل . وإن كانت هذه صورة الوشاح فقير جائز وصفه بالقصر والضيق ، بل الواجب أن يوصف بالسهة والطول ليدل على تمام المرأة وطولها ، ويكون ذلك لائقا بتشبيه النساء فى البيت الثانى بقنا الخطه . وإنما يوصف الوشاح بالثقاق والحركة ليستدل بذلك على دقة الخصر ، لأنه يثق هناك إذا كان الخصر دقيقا والبطن ضامرا ، بل حركته تدل على ضمير البطن أكثر ، وإيس طوله فى نفسه مما يدل على امتلاء ولا نحس . وإذا كان الخلائل هو الحلقة المستديرة - وشحا للمرأة فإنه يأخذ أعلا جسدها كله ، وهذه إذا كانت فقد مسخت إلى غاية القماء

والصغر ، وصارت في هيئة الجمل . (١)

ثم يلجأ الأمدى بعد هذه المناقشة الموضوعية المدعومة بالدليل والمنطق والذوق إلى الشعر العربي يستعين به في إقناعك برأيه فيقول : وقد تصف العرب الخصر بالدقة ، ويمكن تعطى كل جزء من الجسد قسمة من الوصف ، كما قال أمروء القيس :

طوال متون ، والعرانين كالقنا لطاف الخصور في تمام وإكمال
الأتراه لما قال : « لطاف الخصور ، قال : « في تمام وإكمال ،
ولو قال هذا الشاعر : « لو أن الخلاخل صديرت لها حقبا ، لصح له المعنى ،
كما قال منصور النمرى :

فلو قسمت يوما حجلها - بحقابها اكافا سواء ، لا بل الحجل أوسع
فجمل حجلها - وهو الخلال - أوسع من حقابها ، والحقاب ما تديره المرأة على
خصرها . (٢) .

ولا يقف الأمدى في تقديم بيت أبي تمام عند حد الاستشهاد بهذه الآيات وحدها ، بل يمضي بعد ذلك في الرجوع إلى عادة العرب عندما تذكر الهيف وطى الكشح ودقة الخصر ، وأنها لا تذكر هذا إلا إذا ذكرت — من الأعضاء ما يستحب فيه الامتلاء والرى والغلظ ولا يكاد يترك بيتا في هذا المجال إلا ذكره .

(١) المرجع السابق من ١٤٣ .

(٢) المرجع السابق من ١٤٣ و ١٤٤ .

هذا المحصول الضخم من الشعر الذى يحفظه الـأمسدى ، والذى يواتيه فى غير صعوبة كلما جاءت المناسبة للاستدلال به ، عنصر عميق الفائدة فى النقد التحليلي . إذا ما دعمه الذوق السليم ، وموضوعية التحليل والمناقشة . ولا يخفى أن فى الاستدلال بالشواهد اختبار الذوق الناقد . فنحن نستطيع أن نحكم على ذوق الـأمدى ، وقدرته على التمييز بين الجيد والردى من الشعر من خلال مقارنته وموازنته بين الأبيات . ولنصرب لذلك مثلاً بنقد الـأمدى لبيتى أبى تمام الذى يقول فيها :

ولما استحر الوداع المحض وانصرفت أو آخر الصبر إلا كاظم وجها
رأيت أحسن مرئى وأقبحه مستجمعين لى التوديع والمعنا (١)

يعلق الـأمدى على هذين البيتين بقوله : « كأنه استحسن أصابعها ، واستقبح إشارتها إليه بالوداع . وهذا خطأ فى المعنى ، أترام ما سمع قول جرير :

أنسى إذا تودعنا سليماً بفرع بشامة ؟ سقى البشام
فدعا للبشام بالسقيا لأنها ودعته به فسر بتوديعها .

وأبو تمام استحسن أصابعها ، واستقبح إشارتها مودعة . وأمرى إن منظر الفراق منظر قبيح . ولكن إشارة المحبوبة بالتوديع لا يستقبحها إلا أجمل الناس بالحب ، وأقلهم معرفة بالفزل . وأغظهم طبعاً ، وأبهم فهماً (٢) .

(١) النمى : دجى له أصوات لطيفة كأنه نبات جارئة .

(٢) الموازنة ص ٢١٨ ، ٢١٩ .

وواضح من المثال السابق أن الآمدى لا يسوق الشاهد هنا لمجرد الإقناع المنطقى أو الاستدلال العقلى فحسب ، بل إن فى ضربه للمثل بيت جرير لدايلا قويا على أن الاستشهاد هنا استشهاد ناقد يذوق الشعر ويعرف كيف يميز فيه بين الجيد والردى . فقد فطن الآمدى إلى ما بين بيتى أبى تمام وبيت جرير من فروق جوهرية ، فبينما استهوت أبا تمام الصنعة والتقسيم بين « أحسن مرئى وأقبحه » فصرفته عن الإحساس الصادق بالخطا الوداع ، وجعلته يرى فى إشارة الحبيبة حسنا وقبحا فى وقت واحد ، نرى جريرا لا يجد فى يد حبيبته وإشاراتها له إلا كل جمال ، فما كادت محبوبته تلوح له بالبشام حتى دعا له باستقيا . بل لقد دخل البشام التاريخ منذ أن أمسكت به محبوبته ولوححت إليه به قبل وداعها .

وما يدل على أن الاستشهاد والموازنة عند الآمدى مردها إلى الذوق السليم ، وإلى الإحساس بالغمز ، وحن اختياره للشاهد المناسب فى الموضع المناسب نقده لاستعارة أبى تمام لكلمة الأخادع فى قوله :

يا دهر قوم من أخدعك فقد أضججت هذا الأنام من خرقك
وقوله :

سأشكر فرجة اللب الرخى ولين أخداع الدهر الابى
وقوله :

فضربت الشتاء فى أخدعيه ضربة غادره عودا وكوبا

يقول الآمدى فى نقده للاستعارة فى الأبيات السابقة : « فقد تراء يخاط الحسن بالقبيح ، والجيد بالردى ، وإنما قبح الأخدع لما جاء به مستعارا

لدهر ، ولو جاء في غير هذا الموضع ، أو أتى به حقيقة ، ووضعه في موضعه
ما قبج ، نحو قول البحتري :
وأعنت من ذل المطامع أخدعي

ونحو قوله :

ولا مالت بأخدعك الضياع

وبما يزيد على كل جيد قول الفرزدق :

وكنا إذا الجبار صعر خدده ضربناه سيق تستقيم الأخادع

فأما قوله : « فضربت الغتاء في أخدعيه ، فإن ذكر الأخدعين هاهنا ، هل
قبحهما ، أسوخ ، لأنه قال : « ضربة غادرته عودا ركوبا » وذلك أن العود
المسن من الإبل والبعير أبدا يضرب على صفحته عنقه فيذل فقربت الاستعارة
ها هنا من الصواب قليلا . ومن اللقيح في هذا قوله :

يا دهر قوم من أخدعك فقد أصبح هذا الأنام من خسررك

أي ضرورة دعت إلى الأخدعين ؟ وقد كان يمكنه أن يقول : « ومن أعوجاجك ،
أو « قوم معوج صنعك ، أو يا دهر أحسن بنا الصنيع ، لأن الأخرق هو
الذي لا يحسن العمل ، وضده للصنيع ، (١) .

والأمثلة على اعتماد الأمدى على المعرفة والذوق كثيرة في كتابه ، ويمكننا
ما استشهدنا به للدلالة على مدى ما استطاعت معرفة الأمدى بالشعر العربي ،
وثقافته الأدبية والأغوية . أن تعيينه على الدراسة التحليلية المقارنة وعلى المناقشة
المستندة إلى البيئة والدليل . وإلى الذوق الأدبي الخالص الذي لم يفسده ولم

يضل أحكامه الوالع بالمنطق الشكلي ، أو بالفلسفة ، فقد هـداه وعيه بحقيقة الأدب والشعر إلى تجنب كل مالا يتصل بالأدب والنقد من تيارات العلوم الفلسفية المستحدثة . بل هو يرى فيما كتب من حقائق عن مفهوم الشعر أن الشعر يمكنه أن يقف على قدميه ، وأن يستغنى عن الحكمة والفلسفة ، متى ما حقق المقصود والمراد منه ، ومتى ما أصاب غرضه ، وبلغ أهدافه . يقول :

« قالوا : وإذا كانت طريقة الشاعر غير هذه الطريقة ، وكانت عيوبه مقصورة عنها ، واسانه غير مدرك لها حتى يعتمد دقيق المعاني من فلسفة يونان أو حكمة الهند أو أدب الفرس ، ويكون أكثر ما يورده نهسا بألفاظ متعسفة ونهج مضطرب ، وإن اتفق في تضاعيف ذلك شيء من صحيح الوصف وسليم النظر - قلنا له : قد جئت بحكمة وفلسفة وممان لطيفة حسنة فإن شئت دعوناك حكما أو سميناك فيلسوفا ، ولكن لا نسميك شاعرا ، ولا ندعوك بليغا ، لأن طريقتك ليست على طريقة العرب ، ولا على مذاهبهم » (١) .

وهكذا نرى أن تفريق الآمدى بين الفلسفة والشعر افرق يدل على أن الشعر عند الآمدى غير العلم وغير الفاهة وغير الحكمة ، وأن العبرة في الشعر ليس بما يحتويه أو يتضمنه من فكر أو علم أو فلسفة ، وإنما هو بمدى تحقيقه للقيم الفنية التي انتهى إليها الشعر كما عرفناه عند العرب . ومن ثم فإن الرجوع دائما للصياغة الشعرية العربية هي المقياس الأول في جردة شاعر أو رداؤه عند الآمدى ، وتحكيم الذوق العربى الخالص هو كذلك العمدة في الحكم على الشاعر وتقويمه .

وليس من شك في أن مبدأ الاحتكام إلى الشعر للتقديم ، ومبدأ اللوعى

الكامل بالثقة ليد الأدبية التي سبقت الناقد وعاصرتة أمر ضروري في تقويم العمل الفني ، على أن الناقد الحصيف هو الذي يعرف متى يستفيد من هذا المبدأ ومتى لا يستفيد منه ، فإن مبدأ الاحتكام إلى الموروث من عاداتنا وتقاليدها في الأدب مبدأ نافع إذا لم نسرف في تطبيقه إلى الدرجة التي قد تحسول بين الفنان وبين التطور الذي يشهده . فمن لا بد أن نحتكم للقديم ، على ألا يحول هذا القديم بيننا وبين طبيعة التطور الذي تخضع له الحياة في كل مجالاتها المختلفة .

والآمدى في الموازنة من كبار النقاد المدافعين عن عمود الشعر . وبالتالي فهو من كبار النقاد المدافعين عن القيم المتوارثة للشعر . ونحن نقدر موقف الآمدى ، ونعلم لماذا نصب من نفسه حاميا ومدافعا للقيم القديمة في الشعر . فقد وجد الآمدى نفسه أمام شاعر يزعم أنه ، يخرج على طريقة القدماء في الصياغة ، قد حقق ما لم يحققه الأولون وهو أبو تمام . ولما كان واجب الآمدى أن ينظر في هذا الجديد الذي أخرجه أبو تمام ، ولما كان الآمدى لا يستطيع أن يفصل في هذا الجديد الذي يزعمه أبو تمام إلا بعد أن يردده إلى القديم ، وبعد أن يضمه معه جنبا إلى جنب ، فقد لجأ الآمدى إلى عمود الشعر ، وإلى المتوارث القديم ليجمعه مقياسا وفيصلا في الحكم على أصالة أبي تمام أو زيفه .

ونحن . وإن كنا نقدر الدافع الذي دفع بالآمدى إلى الاحتكام لعمود الشعر عند النظر في شعر أبي تمام والبحر . ونحن وإن كنا نقدر ما أفاده نقد الآمدى من تحكيم المقياس القديم في الشعر إلا أننا لا نستطيع أن نوافق على اعتبار المقياس القديم أو التقليدي هو الحكم الأخير في القضية . وخصوصا إذا وقفنا عنده ولم نتجاوزة . أو إذا تشددنا في تطبيقه لدرجة التعسف فإننا بذلك نكون قد فرغنا على الشعر لوما واحدا لا يتعداه .

نحن قد تنفق مع الآمدى بأن محاولاته أبى تمام فى الخروج على عمود الشعر لم تنجح النجاح المرجو لها ، وأنها لم تحقق أصالة ذات قيمة فى الشعر . فقد كان معظم محاولاته ضربا من الضاية بالهكل وإسرافا فى التوسات والتزيين والزخرف ، ولكننا مع ذلك لانوافق الآمدى فى أن يحصل نقده وحكه على الشعراء مبنا على أساس من الاحتكام إلى القديم والقديم وحده ، فقد يحدث أن يخرج شاعر على المعروف والمتداول والموروث من القيم والأساليب ثم يحقق مع ذلك انتصارا أو ابتكارا فنيا لا يحق له من سائر على عمود الشعر .

ولقد حدث أن وقع الآمدى فىا خهيلا أن يقدم فيه من يجعل النغاليذ الأدبية الحكم الأول والأخير فى نقد الشعر ، فقد رأيناه يتشدد فى نظره إلى اللغة حتى أوشك ألا يسمح فيها بأى تجديد أو تطوير . وجاءت كلنة المبهورة : « اللغة لا يقام عليها » . دليلا على شدة محافظته . الأمر الذى حال بينه أسبانا وبين رؤية الجديد فى الأساليب والصياغة . فهو يعتبر كل من يخرج فى اللغة على ما عرفه الأولون وانتهوا إليه خطأ . ومثل هذا الحكم العام يتنافى مع انهم الصحيح للفن وحركة تطوره المستمرة والتي لا تنهى عند حد . كما أنه يؤثر بالضرورة فى منهج النقاد الذى قد يهمل ، فى حدود هذه النظرة المحافظة ، الكثير من الجديد الذى قد يحققه الفنان . وهذا هو ما حدث للامدى عندما عاب على الشاعر قوله (« لا أنت أنت ») ولا الزمان زمان . » . فقد رأى فى قوله « لا أنت أنت » تعبيرا شعبيا وانكر أن يقيمه على ولا العتيق حقيق . .

وفى هذا ما فيه من تأمر بالاحتكام إلى القديم وحده . ونظيره إلى الفلسفة

التقديم نظرة تقديم (١)

كما نرى في نقده لبعض أخطاء أبي تمام تأثرا بهذه النظرة المحدودة .

هذه ناحية ، أما الناحية الأخرى التي تأخذها على نقد الأمدى التحليلي أنه جعل للزعة الكلاسيكية صبغة لايسهل التحلل منها . وجعل عمود الشعر أهمية بالغة . مع أن التركيز على عمود الشعر وحده لا يغني كثيرا عند ما قدم مسع الآفاق ، وحبب النظرة . ذلك أن عمود الشعر في أكثر حدوده لا يتجاوز فكرة الاعتدال ، والصحة والسلامة ، وتحديد الشكل الجميل . وشرف المعنى وصحته وجزالة ، وجزالة اللفظ واستقامته ، والإصابة في الوصف والمقاربة في التشبيه والتحام الأجزاء في النظم والثامها على تخير من لذيذ الوزن ، ومناسبة المستعار منه المستعار له . ومشاكل اللفظ للمعنى . وشدة افتقارهما للقافية (٢) .

فإذا كانت هذه هي السمات الأساسية لعمود الشعر ، وإذا كانت النظرية النقدية عند الأمدى سوف تقف عند هذه الحدود ولا تتجاوزها ، فسوف يترك هذا المجال مفتوحا أمام سيطرة القديم بدرجة لا تسمح بالثورة عليه أو تعديله . الأمر الذي يجعلنا ، مع تقديرنا الكبير لما حققه الأمدى من نقد تحليلي منهجي . ومن دراسة ذوقية للشعر العربي ، نتحفظ قليلا فنذبه إلى أن مثل هذا النقد التحليلي قد كان يمكن له أن يكون أكثر فائدة وأعمق نفعا لو أنه تحرر من النظرة المتشددة والمسرقة أحيانا ، والتي جعلت الجمال أمام الأمدى محصورا إلى حد كبير في حدود ما يقرضه عمود الشعر . وما يلزمنا به المورد من قيود .

(١) النقد المنهجي عند العرب ص ١٠٢

(٢) الموازنة ص ٢٦

(٣) فن الشعر ص ٥٧

الذوق الأدبي ومناهج النقد

النقد في كلمات قليلة هو القدرة على تذوق الأساليب المختلفة والحكم عليها . ولما كان من المسلم به أن الأثر الفني إنما يتدرج من حيث القيم الجمالية فإنه لا مناص لنا من أن نحاول معرفة مكان هذا الأثر الفني من درج القيم . لكن هذا المدرج ليس له دقة درج القيم والموازن : ومن هنا نشأت الصعوبات التي لا بد من مواجهتها إذا صح لنا أن نتعرض للنص الأدبي أو الأثر الفني بالتقويم والتقدير . الصعوبة ناشئة من أن هناك تنوعاً في تقديرنا للفن وهذا التنوع لا بد من التسليم به إذا أدركنا ما للفن من مفارقات هي شرط لازم كما قلنا من قبل لامتيازهم وأصالة وتنوعه . فليس من شك في أن لكل من دانتى وشكسبير وصوفو كليس وجهته مكاناً معيناً في سلم القيم هذا ، وليس من شك في أننا حين نضع كل واحد من هؤلاء في مكانه الخاص من هذا السلم إنما نسند في ذلك إلى أساسين ، إن لم تكن لها دقة الأرقام العلمية فليس ينبغي أن يكون فيها سعة التفاوت . وفي عبارة أخرى إن الجدل في القيم الجمالية قائم ، ولكنه لا ينبغي أن يكون إلا بدرجات متقاربة حتى يصبح من الممكن أن يتحقق الميزان الدقيق في النقد . وأن يترقى الذوق عند طائفة من الناس فيتفوقوا على تفضيل أثر على أثر أو شاعر على شاعر وذلك لا يكون إلا عندما يستوى الأثر الفني فيصبح ذائقة عامة ، ويشتمل على عناصر مشتركة بين المثقفين وأصحاب الذوق . ولكن كيف يمكن أن يترقى الذوق الأدبي حتى يصبح وسيلة مشروعة من وسائل الحكم على الأثر الفني ؟ وكيف نثق في هذا الذوق ونعتمد عليه كميزان دقيق يزن الآثار الأدبية فيعدل في الحكم عليها وتصدق أحكامه عند الناس .

لقد قلنا إن الصعوبة في تقويم الأثر الفني راجع إلى التسرع في تقدير آثاره، وإلى الخوف من أن يترك زمام الأمر إلى الذوق الشخصي فتتحرف الأحكام تبعاً للتأثر الشخصي وانحرافات الأهواء. ومن هذا الخوف الباطل بدأت محاولات خطيرة من النقاد تريد أن تخضع للنقد المذهب العلمية الموضوعية التي تحاول وضع قوانين عامة للأدب، وترى إلى تطبيق هذه القوانين على الآثار الفنية. فما صلح مع هذه القوانين كان جيداً وما تعارض معها كان رديئاً. مثل هذه المحاولات الخطيرة التي تتنافى أصلاً وموضوع الأدب، قد نشأت من الخوف الذي يترجمه بعض النقاد من تحكم الذوق. غير أن مخاوف هؤلاء وهم مردود. فإن الذوق الذي يتحدث عنه والذي لا مفر منه في الحكم على أثر فني، إنما هو الذوق الذي مرده إلى أصالة الحاسة الفنية وإلى الدربة والمران والتثقيف، وأولى هؤلاء الذين يحرصون على روج العلم ومناهجه الدقيقة أن يسلموا بالحقيقة العلمية الثابتة وهي أنه منهج دراسة كل علم من العلوم إنما يستمد أصوله من موضوعات هذه العلوم. وما دمتنا قد سلمنا بأن الأدب موضوع غير دقيق بطبيعته، أي ليس له دقة العلم وموضوعيته، وأن جوانب الفردية متوافرة فيه بل شرط أساسى لامتيازها، فيكون من البديهي أن نساهم بذلك في منهج دراسة الأدب نفسه. يجب أن نعترف صراحة بهذا الجانب التأثيرى في الأدب، ونعمل حسابه عند الحكم على الأثر الفني وتقدير قيمته. يجب ألا نتردد في الاعتراف بالعنصر الشخصى في الأدب، وأن نعرف كيف نستخدمه وأن نكون صادقين مع أنفسنا كما كان صادقاً مع نفسه. لانسون، عندما وضع منهج البحث في دراسة الأدب فقال: «إذا كانت أولى قواعد المنهج العلمى هى إخضاع نفوسنا لموضوع دراستنا لكي ننظم وسائل المعرفة وفقاً لطبيعة الشيء الذى نريد معرفته، فإننا نكون أكثر تمسكاً مع الروح العلمية بإقرارنا بهي جورد التاثيرية Impressionism في دراستنا،

ونظم الدور الذي تلعبه فيها ، وذلك لأنه لما كان إنكار الحقيقة الواقعة لا يجرها ، فإن هذا العنصر الشخصي الذي نحاول تجنبه سيقتل في خبث إلى أحوالنا ، ويعمل غير ضابط لقاعدة . وما دامت التأثيرية هي المنهج الوحيد الذي يمكننا من الإحساس بقوة المؤلفات وجمالها فلنستغده في ذلك صراحة ، ولكن لنقصره مع ذلك في عزم . ولنعرف مع احتفاظنا به كيف نميزه . ونقدده . ونراجع . ونجده . وهذه هي الشروط الأربعة لاستخدامه . ومرجع الكل هو عدم الخلط بين المعرفة والإحساس واصطناع الحذر حتى يصبح الإحساس وسيلة مشروعة للمعرفة ، (١) .

فالدوق في مجال الحكم على الآثار الفنية أمر لا بد من قياسه ، على أن يكون الذوق الذي تربى وتوالت أسانيده ، ولقد أدرك نقاد العرب هذه الحقيقة ، فقال ابن سلام الجعفي في طبقات الشعراء (٢) : « قال قائل لخلع إذا سمعت أنا بالعمر واستحسنته فأبالي ما قلت فيه أنت وأصحابك ، فقال إذا أخذت أنت درهما فاستحسنته ، فقال لك الصراف إنه رديء ، هل ينفعك استحسانك له ؟ » وهنا يدرك ابن سلام حقيقتين أساسيتين من حقائق النقد الأدبي وهما أولاً اعترافه بمبدأ الذوق والتأثر . والثاني الحد من هذه التأثيرية وعدم الخضوع إلا لما كان منها مدرباً . فليس مجرد الاستحسان عنده كافياً للحكم بالجملة وإنما ينبغي أن يصدر الاستحسان من هو أصيل في هذا الفن طارف به . وفي هذا يقول ابن سلام أيضاً : « للعمر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات ، منها ما تتقنه العين ، ومنها ما يشقفه اللسان ، من ذلك الأول

(١) في الميزان الجديد للدكتور محمد منصور .

(٢) راجع كتاب طبقات الشعراء لابن سلام الجعفي

والياقوت لا يعرف بصفة ولا وزن دون المعاينة بمن يبصره ، ومن ذلك المجهدة بالدينار والدرهم لا تعرف جودتهما بلون ولا مس ولا طراز ولا حس ولا صفة ويعرفه الناقد عند المعاينة فيعرف بهرجها وزائفها وستوقها ومفرغها» (١)

وإذا انتقلنا إلى عبد القاهر الجرجاني شيخ نقاد العرب ، نراه قد أبان غير مرة فيما كتب من نقد عن قيمة الذوق وأثره في إدراك خفايا الأدب ومعانيه ، فقد أفرد باباً في آخر كتابه دلائل الإعجاز ، جعل فيه الذوق الأدبي العمدة في إدراك البلاغة فيقول :

«إن المزايا التي تحتاج أن تعلمهم مكانها وتصور لهم شأنها أمور خفية ، وممان روحية ، أنت لا تستطيع أن تذوق السامع لها وتحدث له علماً بها حتى يكون مهتماً لإدراكها ، وتكون فيه طبيعة قابلة لها ، ويكون له ذوق وقريحة يحس لهما في نفسه إحساساً بأن من شأن هذه الوجهة والفروق أن تعرض فيها المزية على الجملة ، ومن إذا تصفح الكلام وتدبر الشعر ، فرق بين موقع شيء منها وشيء (٢) ، ويقول في موضع آخر : «إن هذا الإحساس قليل في الناس فلو سعت تملك إذن من أمرك شيئاً حتى تظهر بمن له طبع إذا قدحته ورى وقلب إذا أريته رأى» (٣) .

إذن فقد أدرك هؤلاء النقاد ، وكثيرون غيرهم ، أن الرجوع إلى الذوق أمر لا مفر منه في الحكم على الأثر الفني وتقديره . ولكننا يجب أن نبادر

(١) المرجع نفسه

(٢) س ٤٢ دلائل الإعجاز

(٣) س ٤٢١ ، ٤٢٢ من نفس المرجع .

فنبول : أننا إذ نتحدث عن الذوق لانعنى به الأثر النفسى السريع الذى يتركه فى نفوسنا بيت من الشعر ، أو المتعة الوقتية الحافظة التى تعقب قراءتنا لقصيدة من القصائد . وإلا لكان مثلنا فى هذه الحالة مثل الذى يشغله الهيكل العام عن روية التفاصيل الدالة الموحية ، وكان حكمنا على الأثر الفنى حكما فجعا غير صادر عن تأمل . وإنما نعنى بكلمة الذوق الأدبى تلك الموهبة الإنسانية التى أنعمت بها رواسب الأجيال السابقة . وتيارات الثقافات المعاصرة ، والسق امتزجت جميعها فكونت هذا الشئ المسمى بحاسة التمييز أو الذوق الأدبى ، الذى ليس بمجرد تأثرية عرقاء ، كما أنه ليس إحساسا أروع ، ولا هو لذة فحسب . والذين يتصورون أن الذوق الأدبى هو مجرد اللذة التى تشبع فى النفس عند قراءة الآثار الفنية قوم غابت عنهم الحقيقة . فذهب اللذة فى فلسفة الفن مذهب معروف . سار فى خلال التاريخ . فظهر عند اليونان أول ما ظهر ثم كان السيادة فى القرن الثامن عشر ، ثم ازدهر فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر . ومازال يظفر فى أيامنا هذه ببعض المؤيدين الذين يبهرونهم فى الفن لذاته النفسانية المباشرة . إنما لاننكر أن اللذة مصاحبة للنشاط الفنى . ولكننا ننكر أن يكون الفن هو مجرد هذه اللذة التى تصاحب الخلق الفنى . وأن يعتمد الناقد على مجرد هذه اللذة . والفرق واضح بين اللذة والفن . فقد تكون لوحة من لوحات الفن جميلة لدينا لأنها توظف فى نفوسنا ذكريات جميلة ثم تكون اللوحة من الناحية الفنية رديئة . ومن هنا ينبغى أن نحذر تماما من دعوة الاندفاع وأن نحتكم إلى الذوق المدرب المثقف المبهر المتروى . وإلى مثل هذا يشير T. S. Eliot إذ يقول فى مقال عن تذوق الشعر The appreciation of Poetry « إن الأساس فى النقد هو القدرة على اختيار قصيدة جيدة . وإعمال أخرى رديئة . وإن أتى اختبار يتعرض له الناقد إنما هو فى قدرته على تفضيل قصيدة

جديدة وفى الاستجابة الصحيحة لخلق فن جديد ، وأن الخبرة التى تنطور وتنمو فى الشخصية الواعية الناضجة ليست فقط بمجموع التجارب الناشئة عن رؤية القوائد الجميلة . فإن الثقافة الشعرية إنما تتطلب تنظيمًا خاصًا لهذه التجارب . فليس فينا أحد ولد معه عصمة الذوق وسلامة التمييز ، كما أن أحدا منا لم يكتسب ذلك فجأة ، ومن هنا كان الشخص ذو التجارب المحدودة فى هذا الميدان عرضة دائما أن يؤخذ بالخدعة أو أن يقع فى الخطأ . (١) .

وهكذا يؤكد T. S. Eliot بجانب الدربة والدراسة وكيف أن تطورها أساس فى تكوين الذوق حتى ينمو ويؤدى عمله فى نشاطنا النقدي ، ولقد عزز نفس الفكرة وفصل القول فيها الأستاذ Lionel Elvin فى كتابه مقدمة لدراسة الأدب Introduction to the Study of Literature قال : « الذوق شيء يتكون من الاستمرار فى معاشبة ومعاشرة الجيد من الآثار الفنية ، وعلى الناقد أن يكون قادرا على أن يعطى أسبابا معقولة لمفاضلاته ، وإذا بدأت ثقافة الناقد مبكرة تبكيرا كافيا قبل أن تتمتع فى النفس بـ «ذوق الردى» ، أمكن للذوق فى هذه الحالة أن يسمى غريزيا ، والذوق شيء يمكن إلى حد كبير أن يتكون ، إنه ليس غريزيا بكل معنى الكلمة ، بمعنى أن يولد به الإنسان أو لا يولد ، فكثير منا قد نما ذوقه فى ناحية خاصة أو إتجاه معين ، فما من يتطور عنده الذوق الأدبى فى الوقت الذى لا يعتبر صاحب ذوق ناضج فى أنواع أخرى من الفنون ، (٢) .

Selected Prose p, 50-51 (١)

Introduction to the Study of Literature (٢)

والبحث في الذوق من حيث إنه فطري أو مكتسب أمر لا يعنيننا التوغل في بحثه ، وإنما الذي يعنيننا أن نؤكد أنه هو أن في الذوق قدرا مكتسبا هو الجانب العمل المكون من طول الممارسة والمصاحبة لا كبر قدر من الآثار الفنية . « فإن كثرة المدارس لتعدى علم العلم ، كما يقول ابن سلام الجهمي في مقدمة كتابه « طبقات الشعراء » . إن مهمة الناقد أولا وقبل كل شيء مهمة عملية تنفصا فقط عند مباشرة النصوص الأدبية ، تنفصا بما عساه أن يتأدى من عبارة الكاتب أو قصيدة الشاعر ، ورؤية الخصائص المميزة في العبارة الشعرية هي النقد . ولن نستطيعها إلا ذوق مارس هذه الرؤية فترة طويلة . وسواء تغلب الجانب المكتسب في الذوق على الجانب الفطري ، أم كان العكس هو الصحيح ، فإن حاجتنا إلى عنصر الذوق في النقد أمر معترف به ، ولن يقال من قيمة الذوق وحاجتنا إلى تحكيمه ما نراه من خوف كثيرين من العلماء الذين يعتقدون أن التجاءنا إلى المنهج التاريخي في الحكم على الآثار الأدبية تحصين لنا عما عساه أن تدفعنا إليه أهواؤنا الفردية فزول عن القصد ونميل مع الهوى ... فإننا مع احتفاظنا بالمنهج التاريخي بقيمته ، واعترافنا بضرورته التي تتمثل في إلقاء الضوء على الأثر الفني وتقصى الملابسات والظروف التي تكتنف حياة الشاعر أو الكاتب ، والتي تعين في فهم النص الأدبي ، وتساعد القارئ أو الناقد في إرجاع الأشياء إلى أصولها والتحقيق من صحتها إلا أننا لا نستطيع أن نكتفي به وحده . فنحن في دراستنا للأدب لن نهمل المنهج التاريخي . أما أن نعتمد عليه ونهمل له وحده السيادة بمعنى أن نرجع كل شيء في الأثر الفني إلى التاريخ « وألا نرجع إلى أنفسنا شيئا من التفسير ، بل نقصر التفسير كله على التفسير التاريخي ، فهذا ما يدعو إليه أصحاب هذا المنهج ، وبمعنى آخر إن أصحاب المنهج التاريخي يريدون من النقاد أن يحسوا تاريخيا ، وأن يرجعوا كل أثر فني إلى مرحلته

من التاريخ ، وإلى المستوى الفكرى والثقافى للمعصر الذى أخرج فيه هذا الأثر
الفنى ، وأن نراه بنقص العين التى كان المعاصرون لهذا النص يرونه بها . هذا
الاتجاه فى المنهج التاريخى من شأنه أن يازم الناقد الحديث الموقف السلبي بالنسبة
إلى نص كتب فى عصر قديم . ويحرص أنصار هذا المنهج على شل المعاصر
الذوق ، وأن يقتصر النقد على جمع الوثائق والملاحظات القديمة المعاصرة للأثر
الفنى والتى صاحبت تكوينه . ونحن لا نستطيع أن تنكر الدور الذى يقوم به
المنهج التاريخى فى عملية النقد والذى لنخصه مقال لفيليبس م . جونز جاء فيه :

« إن أول مهمة يؤديها الناقد هي أن يوضح لنا المجهول فيما نقرأ ، وأن
ينظم النص تنظيمًا يخرج منه من القوضى التى ربما كانت تسوده نتيجة لبعده العهد
الذى كتب فيه وكثرة الآراء التى تضاربت فى أصله وتفسيره ،^(١) نقول إن
مثل هذا الدور دور استخلاص النص الأدبى من القوضى وعدم الاستقرار .
ومن الغموض الذى يترى نسبته إلى قائله وسلامته من الريبة والتحريف .
هو من غير شك دور نافع وأصيل فى ميدان النقد ، على الرغم من ميل القارئ
الحديث إلى التقليل من شأن الناقد الذى يقصر نفسه على شرح أو تحقيق
النص الأدبى . وأصحاب هذا الرأى يعتقدون أن الأجيال القادمة إن
ترى فى هذا النوع من النقد الذى يتعلق بتحقيق النص فائدة . فكل ما يكتب
الكتاب الآن يحفظ بحيث لا يمكن أن يدمر أو تعبت به يد أو تعثرية
القوضى كما كان الحال بالنسبة للشعر القديم . فإن الناقد المعاصر سيكون قد

(١) مختارات من النقد الأدبى المعاصر .

وضع للأجيال القادمة كل ما يمكن أن يكون مبهيا فيكتب الكاتب أو الشاعر المعاصر قبل وفاته .

ومن النقاد من يعتقد أننا محتاجون في الحكم على الأثر الفني إلى التاريخ . من هؤلاء الناقد المعاصر T. S. Eliot ت. س. اليوت الذي يرى أن عمل الشاعر لا يمكن أن يكون له معناه مستقلا عما سبقه . بل إن قيمة العمل الفني عند الشاعر تقوم على تقديرنا لصفاته بمن سبقه من الشعراء . فالت لا تستطيع أن تقدر الكاتب أو الشاعر وحده . بل يجب أن نفهمه أن تقارن بينه وبين أسلافه . وهنا يجعل اليوت للمنهج التاريخي قيمة أخرى ، فهو عنده ليس قاصرا على تقويم النص القديم وتحقيقه من الناحية التاريخية فحسب وإنما يتجاوز ذلك إلى الناحية الجمالية ، فكل أثر فني عند اليوت يتوقف قيمته على الوضع الذي يأخذه بالنسبة إلى ما سبقه من آثار . ومن ثم فإن اليوت يدرك الشعر ككل حتى ينسب إلى جميع ما سبق أن كتب من الشعر . والكاتب أو الشاعر عند اليوت لا يحس بجمله فحسب حين يكتب ، وإنما يحس بالأدب الأوربي بصفة عامة وأدب شعبه بصفة خاصة خلال الأجيال التي سبقته منذ عهد هوميروس إلى عهده . وهذا الحس التاريخي الذي يتضمن الإحساس بالماضي والحاضر هو الذي يجعل الكاتب جزءا من الماضي ويجعله في نفس الوقت يشعر بمكانته بالنسبة لمن سبقوه ومن عاصروه (١) .

وهكذا نرى إذا تعمقت البحث في كل هذه المناهج النقدية المختلفة أن جميعها قد يصلح أدوات في يد الناقد ، سواء منها التاريخي والنفسى

والجاهل والفقيه . وليس في هذه المناهج النقدية المختلفة إلا خطر واحد .
 ليس هناك ما هو أشد منه في إفساد النقد وإضعافه . وهو أن ينقل مذهب من
 هذه المذاهب النقدية الاهتمام من الأثر الفني إلى شيء غيره ، فبقدر ما لهذه
 المذاهب النقدية من قيمة بقدر ما لها من خطورة . فلم يسلم مذهب من هذه
 المذاهب من التعصب لمدرسته والاهتمام بها ، فنكون النتيجة أن ينصرف الناقد
 عن الأثر الفني نفسه إلى أشياء أخرى . وكثيرا ما رأينا أصحاب مذهب التأثيرية
 في النقد يغلبون عاطفتهم على كل شيء . فهمة النقد عند أصحاب هذا المذهب
 هي التعبير عما يختلج في نفس الناقد من مشاعر مختلفة في وجود الأثر الفني .
 مثل هؤلاء ينطبق عليهم تعريف أنا تول فرانس للناقد بأنه . نفس مرهقة الجس
 تروى مغامراتها بين روائع الآثار الفنية . هؤلاء هم الذين يرد عليهم Spingarn
 شبنجرون في مقاله عن النقد الجديد بقوله : . لستم أنتم موضع اهتمامنا ، وإنما
 القصيدة التي بين أيديكم هي التي تعنيننا . وأنتم بوصفكم لحالتكم النفسية لا
 تساعدونا على فهم القصيدة أو الاستمتاع بها ، بل أن نقدكم ليحاول دائما أن يبعدنا
 عن الأثر الفني ليركز الاهتمام بكم وبمشاعركم . (١).

كما أن أصحاب النقد التاريخي كثيرا ما يتجهون بنا نحو البيئة والعصر والمدرسة
 التي نشأ فيها الشاعر . ويحاولون أن يقتنعوا بتلاميذهم بقراءة تراجم الحياة
 وتاريخ السياسة . وكذلك النقد للبيكولوجي . فبدلا من أن يوجه اهتمامي
 بالقصيدة نفسها يحاول إبعادني عنها بدراسة الشاعر نفسه والمؤثرات النفسية التي
 خلقت منه هذه الشخصية أو تلك والتي جعلته يسلك هذا السلوك أو ذاك .

فليس النقد أن تنقل الاهتمام من الأثر الفني إلى التاريخ أو السياسة

(١) مختارات في النقد الأدبي المعاصر .

أو تراجم الحياة أو الفلسفة أو الفقه اللغوى أو علوم الجمال، وإنما النقد الأدبى يستعين بكل هذه العلوم على ألا تخرجه هذه العلوم عن المهمة الأساسية التى هى العناية بصورة الشعر دون ظروفه « أو قل هى تعقب عناصر القصيدة ومقوماتها لترى بفضل أى العناصر وأى الخصائص امتازت القصيدة عن غيرها أو لماذا أحدثت هذا الأثر أو ذلك فى نفس قارئها.

ومع ذلك فإن تطور الدراسات النقدية يظهر بأن النقد فى سبيل تركيز أنفسهم فى الحدود المكفولة لهم « فلم يعد فى أيامنا هذه معنى فى كثير أو قليل بالبحث فى قيمة القصيدة الخلقية أو الفلسفية . كما أن التزام قواعد معينة فى النقد أصبح أمراً يذكر الناقد الحديث بعصر الشعوذة والخرافات ، ونحن أيضاً قد تخافنا من كثير من النظريات القديمة التى كانت تزعم أن أسلوب الكاتب منفصل عن التعبير التى كانت تحمل النصائح والبلاغة وضرور التشبيه موضوعات تدرس منفصلة عن الخلق الأدبى . كما لم يعد أحد فى هذه الأيام يقول ما كان يقول هوراس بأن الذة والمنفعة هما القصد من الشعر ، ولا ريب أن الناقد الحديث قد استطاع أن يدرك أن دراسة الأثر الفنى أمر يختلف عن دراسة الوثيقة التاريخية والاجتماعية ، وأن اهتمامنا بالبيئة والزمن والجنس هى أمور على هامش النقد وليست فى صلبه ما دامت تنقل اهتمامنا من الأثر الفنى إلى غيره من الأمور .

هذه كلها نواح من التطور أحرزتها الدراسات النقدية الحديثة تجهلنا نظمنا إلى الدارس الحديث ونربأ به أن يزل أو يخطئ أو يأخذ الحساس بفكرة أو مذهب فيفضل عن جوهر الشيء وأصله.

أهم المراجع

(أ) المراجع العربية والمترجمة :

- ابراهيم مصطفى : إحياء النحو - القاهرة ١٩٣٧
- ابروكرومي (لاسل) : قواعد النقد الأدبي : ترجمة محمد عوض محمد -
القاهرة ١٩٥٤
- أبن الأنير (ضياء الدين أبو الفتح) : المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر -
القاهرة ١٣١٢ =
- أبن المعتز (عبد الله) : البديع
- أبن حنى : الخصائص - القاهرة ١٩١٣
- أبن رشيق (أبو على الحسن) : العمدة - القاهرة ١٩١٥
- أبن سنان الخفاجي (عبد الله محمد بن سعيد) : سر الفصاحة - القاهرة ١٩٥٢
- أبو العلاء المعري : (١) شروح سقط الزند - القاهرة ١٩٤٦
- (٢) لزوم مالا يلزم - القاهرة ١٩١٥
- أبو هلال العسكري : كفاية للصناعتين - القاهرة ١٩٢٠
- أبو تمام (حبيب بن أوس) : ديوان الخاسة - القاهرة ١٣٢٥ =
- إحسان عباس : (١) فن الشعر - بيروت ١٩٥٩
- (٢) ت.س. اليوت الشاعر الناقد (ترجمة) - بيروت ١٩٦٥
- أحمد شوقي : الشوقيات - القاهرة ١٩٦١
- أرسطو : فن الشعر ترجمة عبد الرحمن بدوي - القاهرة ١٩٥٣
- الأصفهاني (أبو الفرج) : الأغاني - طبعة دار الكتب المصرية وطبعة بولاق
- الأمدي (أبو القاسم الحسن بن بشر) : الموازنة بين أبي تمام والبحتري - القاهرة ١٩٦١

الباقلائي : إيجاز القرآن

المجاهد (أبو عثمان عمرو بن بحر) : (١) البيان والتبيين - القاهرة ١٠٣٢

(٢) الجيوان - القاهرة ١٩٠٧

الجهني (محمد بن سلام) : طبقات فحول الشعراء - القاهرة ١٩٥٧

الوزني (أبو عبد الله الحسين) : شرح المعلقات السبع - بيروت ١٩٦٣

السبكي (عبد الوهاب) : طبقات الشافعية الكبرى

السكاكي (أبو يعقوب يوسف) : مفتاح العلوم - بدون تاريخ

السيوطي (جلال الدين) : بغية الرعاة

الصولي (أبو بكر بن الطيب) : التبيان شرح وتحقيق أبي البقاء المكي - القاهرة ١٩٣٦

المنجي (أبو الطيب) : التبيان شرح وتحقيق أبي البقاء المكي - القاهرة ١٩٢٦

أمين الخولي : فن القول - القاهرة ١٩٤٧

وكي نجيب محمود : فلسفة وفن - القاهرة ١٩٦٣

سيد نوفل : البلاغة العربية في دور نشأتها - القاهرة ١٩٤٨

شوبنهاور : فن الادب ترجمة شفيق مفار - القاهرة ١٩٦٩

شوقي ضيف : البلاغة تطور وتاريخ - القاهرة ١٩٦٥

طه ابراهيم : تاريخ النقد العربي حتى القرن الرابع الهجري - القاهرة ١٩٣٧

طه حسين : (١) تمهيد في البيان العربي - نقد النثر - القاهرة ١٩٢٩

(٢) حديث الأربعماء - ١ - القاهرة ١٩٩٢

عبد القاهر الجرجاني : (١) أسرار البلاغة - تحقيق ريتز - اسطنبول ١٩٥٤

(٢) دلائل الإيجاز - القاهرة ٣٢١ =

علي بن عبد العزيز الجرجاني : الوسايط بين المختصين وخصومه - القاهرة ١٩٤٥

قدامة بن جعفر : (١) نقد النثر - القاهرة ١٩٣٨

- ٤٣٣ -

- (٢) نقد الشعر - القاهرة ١٩٤٩
- (٣) جواهر الألفاظ - القاهرة ١٩٣٢
- كروثسه (بندتو) المجمال في فلسفة الفن ترجمة: سامى الدروين - القاهرة ١٩٤٧
- لالاند (أندريه) : محاضرات في الفلسفة ترجمة الزيات وكرم - القاهرة ١٩٢٩
- محمد خلف الله أحمد : من الوجهة النفسية - القاهرة ١٩٤٧
- محمد خليفه التونسي : فصول من النقد عند العقاد - بدون تاريخ
- محمد زكى العشماوى : الادب وقيم الحياة المعاصرة - الاسكندرية ١٩٧٤
- محمد عبد الغنى حسن : الشعر العربى في المهجر - القاهرة ١٩٥٥
- محمد غنيسى هلال : المدخل إلى النقد الادبى الحديث - القاهرة - ١٩٦٢
- محمد مصطفى بدوى :
- () الحياة والشاعر (ترجمة) تأليف ستيفن سبيندر - القاهرة ١٩٦١
- (٢) كولردج - القاهرة ١٩٥٨
- (٣) مبادئ النقد الادبى (ترجمة) تأليف ريشارد دز - القاهرة ١٩٦٣
- (٤) دراسات في الشعر والمسرح - القاهرة ١٩٥٨
- (٥) الشعر والنأمل (ترجمة) تأليف هاملتون - القاهرة ١٩٦٣
- محمد مندور: (١) في الادب والنقد - القاهرة ١٩٤٩
- (٢) في الميزان الجديد - القاهرة ١٩٤٤
- (٣) النقد المنهجى عند العرب - القاهرة ١٩٤٨
- (٤) منهج البحث في تاريخ الادب - القاهرة ١٩٤٣
- ميخائيل نعيمة: (١) همس الجفون - بيروت ١٩٥١
- (٢) الغربال - بيروت ١٩٥١
- نوار قباني : الشعر قنديل أخضر - بيروت ١٩٦٣
- نيكول (الارديس) : علم المسرحية ترجمة دوينى خشبة مجموعة الآلاف كتاب

المراجع الأجنبية

1. BREIT (E.L.)
Reason and Imagination Oxford 1961.
2. CROCE (B.)
Aesthetics London 1953.
3. DAY LEWIS
The Poetic Image London 1951
4. ELIOT (T.S.)
 - a) *Selected Essays* London 1932.
 - b) *Selected Prose* London 1953.
 - c) *The Use of Poetry and The Use of Criticism* Lond.
5. GRUNEBaum (VON)
 - a) *The Journal of the American Oriental Society* 1926.
 - b) *A document of Arabic Literary Criticism in the Tenth Century A. D.*
- 6) NEEDHAM (H.A.)
Taste and Criticism in the 18th. Century, Lond. 1952.
- 7) PLATO
ION Translated by J. A. Prent in 1892.
- 8) READ (SIR HERBERT)
The Meaning of Art, 1950-1651
- 9) RICHARDS (I.A.)
 - a) *Practical Criticism* Lond. 1946.
 - b) *Philosophy of Rhetoric* Lond. 1936.
 - c) *The Foundation of Aesthetics* Lond. 1925.
 - d) *The Interaction of Words (Language of Poetry)*
London 1924.

10. **SAINSBURY.**

A History of Criticism and Literary Taste in Europe,
London 1922.

11. **SCHOPENHAUER.**

The Art of Literature London 1926.

12. **SPENDERS.**

The Making of a Poem London 1955.

13. **STARE, N.C.**

The Dynamics of Literature London 1942.

14. **WILLIAMS (W. E.)**

A Book of English Essays London 1952.

15. **WISMATT (W.K.)**

Literary Criticism London.

محتويات الكتاب

الصفحة	الموضوع
١-٥	مقدمة
١-٢٦	١ - الذاتية والأدب :
	الحقيقة العلمية والحقيقة الفنية - الحقائق العلمية لا تترك مجالاً للصفات الفردية - معنى الصدق في الحقيقة العلمية والفنية - رأى هكسلي رأى ريتشاردز - أثر الذاتية في الفن - مهمة العلم ومهمة الفن - الاكتساب والذاتية - رأى تين - الذاتية والأدب الخادف أو الملتزم . <u>الأدب تعبير عن المجتمع - المجتمع مصدر إلهام ولكنه لا يشكل القيمة النمائية للعمل الفني .</u> اللغة ظاهرة اجتماعية - الذاتية ولغة الجماعة - استخدام الجماعة اللغة واستخدام الفن لها - العلاقات اللغوية موضع ابتكار الفنان - حكم المجتمع على اللغة وحكم الفن عليها . موضوعية الأدب في النقد الحديث - الأدب خلق وليس تعبيراً - المعادل الموضوعي - رأى إلبوت - حيده الفنان وموضوعيته - قيمة العمل الفني مجالها العمل الفني نفسه لا شخصية كاتبه - تجارب الفن المباشرة وغير المباشرة .
٢٧ - ٤٢	٢ - الخلق الأدبي ووحدة العمل الفني :
	الشروط التي تتوافر للخلق الأدبي - الالتحام بين الذات والموضوع - الخلدس والخيال - معنهما - مفهوم كروثشة للحدس - المضمون في

الموضوع	صفحة
الخلق الادبى - الموضوع فى الشعر - اللغة والخلق الادبى - قيمة الخلق الادبى فى الصياغة وليست فى الفكرة أو الموضوع - أمثلة تطبيقية من الخيام وجبران - تحليل رثاء شوقى وحافظ لسعد - رثاء أبى العلاء للفقيه الحنفى - الخلاصة فى ماهية الخلق الادبى .	
٣ - الخيال :	٤٤ - ٥٤
تعدد معناه - الخيال والوهم - الخيال عند اليونان - الخيال عند الكلاسيكيين والنيوكلاسيكيين - الثورة على الكلاسيكية فى المسرح والشعر - ما أحرزته من تطور نقدى - الخيال عند الرومانطيين - عند وردزورث - الخيال المنتج - عند شيللى - عند كيتس .	
٤ - نظرية الخيال عند كولردج :	١٢١ - ■■
العوامل التى هيأت كولردج لهذه النظرية - الفلسفة المثالية التى تأثر بها - ما أخذ من كانت - تأثره بفيلنجر - مضمون فلسفته - تعريفه للخيال - غموض التعريف - رأى إليوت وريثماردز فى غموضه - الخيال الاول والثانى - عملية الإدراك العام مثال لعملية الإدراك - الخيال الثانوى أو الخيال الشعرى - الصورة فى الخيال الشعرى أو الثانوى يفترض عدم وجود الشئ المتخيل - أهم العوامل التي تميز بين الخيال الاول والخيال الثانوى - وظيفة الخيال الثانوى الفرق بين الخيال والوهم : الانفعال الاصيل عند برجسون - مثال من شعر المتنبى - مثال من شعر شوقى - الصورة فى شعر النظم	

صفحة

الموضوع

مثال من شعر حافظ إبراهيم والبهاء زهير - مثال لشعر الخيال عند مطران ، وإيليا أبي ماضي - خلاصة القول في الخيال والنوم .

الخيال ووحدة العمل الفني : تحديد كولدريج لمعنى الوحدة - العلاقة بين الخيال والوحدة - وحدة الإحساس أو الصورة - رأى كروثشة - العاطفة هي التي تهب للحدث تمامسكه - كروثشة والوحدة العضوية - رأى الدكتور مصطفى بدوى - وحدة المتكلم - وحدة الموضوع - الوحدة المنطقية - الوحدة العضوية - ماهية الوحدة العضوية في القصيدة .

الوحدة العضوية في المسرحية - هيمنة الإحساس في المسرحية - وحدة الصورة في المسرحية - الفرق بين وحدة القصيدة ووحدة المسرحية - أرسطو ووحدة الفعل - الفعل في المأساة والفعل في التاريخ - الصور المجازية في المسرحية - الخطأ الفني والخطأ العرضي عند أرسطو - اللغة والصورة وعلاقتهما بالوحدة العضوية في المسرحية .

٥ - الوحدة العضوية في الفصحى العربية : ١٢٢ - ٢٣٦

لمكان وجودها في الشعر القديم - رأى الدكتور طه حسين - العوامل التي حددت شكل القصيدة القديمة - المصاعل الجغرافية - الاقتصادية - السياسية - الاجتماعية - تحليل للحياة العربية في انجازها المختلفة - النظام القبلي في مصر الجاهلية - وحدة المعرو ووحدة

صفحة

الموضوع

الصراع — إرادة الحياة والانتصار على الموت — أمثلة لوحدة
 الصراع من أجل الحياة في الشعر الجاهلي — في الغزل — في
 الفخر — في الحرب — في الكرم — في الحماسة — الوصف — صورة
 الناقة — صورة الحمار الوحشى — التفكير العقلي المرتبط بالواقع —
 فكرة الموت — الفرق بين نظرة العرب ونظرة قدماء المصريين
 للموت — تصور طرفه للموت — الموت في شعر الحماسة — الفرق
 بين وحدة الشعر والوحدة العضوية — تحليل لمعلقة لبيد —
 المقطع الغزلي والصراع بين الحياة والموت — وصف الناقة
 بقصمها — الإحساس المميز على كل منهما — التهام القصمين —
 الصور الإيحائية الرمزية فيهما — صورة الناقة رمز لانتصار
 الحياة — بناء التناقض بين الأتانة الوحشية والبقرة المسبوعة —
 الرد على ما يزعمه الدكتور بدوي من وجود تناقض بين المقطعتين
 الانتقال إلى الفخر — التهام المقطع الأخير بالمقاطع السابقة —
 تحقيق القصيدة للإحساس بالمصر — وحدة الصراع والوحدة
 العضوية في معلقة لبيد — الوحدة في غير معلقة لبيد — معلقة
 طرفه — النمو الداخلى فيها — الأوصاف الحسية الخارجية في
 الشعر الجاهلي — وصف الغيث عند امرئ القيس — تصوير
 المراتب وتجسيدها — الصورة الإيحائية والصورة التقريرية في
 الشعر القديم — خلاصة القول في وحدة القصيدة القديمة —
 تحقيق الوحدة في بعض نصوص الشعر القديم — جهد النقد
 العربى في موضوع الوحدة — ثورة المحدثين على الشعر القديم —

الموضوع
صفحة
أسباب هذه الثورة - موقف شعراء الديوان - تطور بنيت
القصيد الحديثة شكلا ومضمونا - الوحدة العضوية في الشعر الحديث
تحليل قصيدة الطمانينة لميخائيل نعيمة - الموقف العام - موقف
القصيد من الديوان - التحليل - التعليق.

٦ - الشكل والمضمون ٢٠٧ - ٢٦١

ما يعنيه النقد الحديث بكلمتي الشكل والمضمون - الانقسام فيها إلى
مدارس - الإدراك العقلي والحسي للكلمات - أرسطو والتلازم بين
الصورة والهيولى - مبدأ رمزية اللغة - اتحاد الشكل والمضمون
عند كولردج - القضاء على ثنائية اللفظ والمعنى عنده - تفرقه بين
لغة الإشارة واللغة الحية - الوزن والموسيقى - علاقتها بالانفعال
وسائر أجزاء العمل الفني - مصادر الوزن والموسيقى - تأثير
الوزن والموسيقى في الشعر.

الشكل والمضمون عند كروتشه - التمييز بين المضمون والصورة -
التمييز بين الحدس والتعبير - التمييز بين التعبير والجمال - النظرة
المنطقية إلى اللغة - علاقتها بالبلاغة ودراساتها - التوحيد بين اللغة
والشعر

٧ - الأساطير والمعنى في النقد العربي: ٢٦٢ - ٣٠٢

غلبة النظرة المنطقية للغة في الدراسات البلاغية والنقدية - اختلاف
مفهوم البلاغة بالحطابة - تحديد الجاحظ لمعنى البلاغة - النزعة
العقلية والتفكير البلاغي - تأثير النقد العربي بكتابه البيان والتبيين

صفحة

الموضوع

النتائج التي ترتبت على ذلك - اللفظ والمعنى عند الجاحظ - مفهومه
للمعنى - مفهومه للفظ - فصله بين اللفظ والمعنى - الإسهلاء من قيمة
الشكل وتفضيله على المضمون.

اللفظ والمعنى عند ابن قتيبة - نظراته الصائبة وتناقضها مع ما انتهى
إليه من نتائج - توترطه في الخطأ الذي حذرنا منه - إسهاءاته وراء
الزعة الإحصائية - تأثره بالمنطق - تقسيمه للشعر - دراسة
شواهد - تحديد ما يعنيه بكلمتي اللفظ والمعنى - النتائج التي
انتهى إليها.

مع ابن المعتز وقدامة بن جعفر - مذهب الصنعة والعناية باللفظ - كل
هدف ابن المعتز من كتابه - أقواله في محاسن الكلام والشعر -
دراسه للصنعة الشعرية - النتائج التي انتهى إليها - نظرة قدامة للغة
والشعر - طغيان المنطق الشكلى على تفكيره - تعريفه للشعر - تعريفه
للبلاغة - استقلال اللفظ عن المعنى عنده - تفضيله الشكل على المضمون،
مع أبي هلال العسكري وابن رشيق - أبو هلال وقيار اللفظية - تأثره
بالمجاhez - موقف ابن رشيق من اللفظ والمعنى - ملاحظاته على
ضرورة التلاحم بينهما - تحديده لموقف النقاد السابقين.

مع ابن سنان الخفاجي - دراسته للأصوات - مزايا الحروف ومقاطع
الصوت - معايير الحسن في اللفظ المفرد - معايير الحسن في اللفظ
المنظوم - تأثره بالمجاhez وقدامة - اهتمامه بالجوانب السلمية - وإغفاله
للعلاقات الإيجابية للأصوات - مزايا اللغة العربية عنده - خضوعه
لفظ والمعنى.

الموضوع

صفحة

٣٧٢ - ٣٠٢

١ - نظرية النظم عند عبد القاهر الجرجاني :

نظرته إلى اللغة - لغة الإشارة ولغة الأفعال - تحصيله لقيمة
 اللفظ المفرد - السياق هو الذي يحدد القيمة - اللغة عنده أوثق
 اتصالاً بالشعر منها بالمنطق - مفهومه للنحو - التقاء النحو بعلم
 المعاني والبلاغة - هجومه على من قلل من قيمة النحو - أهمية
 النحو في بيان الأعجاز - التقاء فلسفة الفن بفلسفة اللغة عنده -
 جهوده في التوحيد بين اللفظ والمعنى - قضاؤه على ثنائية اللفظ
 والمعنى في عملية الخلق والنقد على السواء - تعاقبه أقواله بأقوال
 النقاد المحدثين - قضية ممارسة اللغة عند بوشاردز - تداعيل
 الكلمات عنده - اتفاقه مع عبد القاهر فيما انتهى إليه في كتابه
 فلسفة البلاغة - معنى المعنى عند عبد القاهر - الفرق بينه وبين
 ابن قتيبة في نظريته إلى المعنى - موقف عبد القاهر من الصوت
 والنغم والموسيقى - مفهوم الفصاحة والبلاغة عنده - موسيقى
 الكلمة عند إليوت - إهمال عبد القاهر لقيمة الصوتية -
 أبركرومي والقيمة الصوتية للكلمات - الموسيقى التي تنظم
 الألفاظ - الصفة الصوتية للمقاطع - التأثير النفسي للكلمة -
 خلاصة القول في موقف عبد القاهر من قضية اللفظ والمعنى -
 التعبير المأري والتعبير المزخرف - قضاؤه على القسمة بينها -
 دراسته للاستعارة وتحليله لها - قيمتها ليست في ذاتها بل في تفاعلها
 مع السياق - أمثلة تطبيقية -
 الفرق بين منهج عبد القاهر ومنهج السكاكي - موقف البلاغيين

صفحة

الموضوع

بعد عبد القاهر - أسلوبهم في دراسة البلاغة - إسهامهم التحليل
والذوق - اهتمامهم بالتقسيم والتقنين وصحة المقاييس والبراهين -
سيطرة المنطق على تفكيرهم - دراسة السكاكي للاستعارة -
أقسامها وفروعها - دراسته للنشيبه وأبوابه - مفهوم البلاغة
قديمًا وحديثًا - درس البلاغة اليوم - البلاغة وسيلتنا في الكشف
عن ذوق الأمة وتجاربها وخبراتها - رأى الدكتور شوقي ضيف
في منهج السكاكي - الرد على من يشككون في منهج عبد القاهر -
منهج عبد القاهر في تحليل النصوص :

استغلاله لما في اللغة من إمكانات - أمثلة تطبيقية توضح منهجه -
الذوق وأهميته عند عبد القاهر - رأى لبيت وهيموم في المنهج
اللفظي - أهم خصائص منهجه التحليل -

١ - منهج الآمدى في الموازنة : ماله وما عليه :

عوامل ازدهار النقد في القرن الرابع - الخصومة بين أبي
تمام والبحتري - الخصومة حول المتنبي - أم ما ألف من كتب
حول هذه الخصومات - منهج الناقد وطريقته في تأليف كتابه -
أهم شروط المنهج العلمي - تتبع الخصومة بين الشاعرين في
مظانها المختلفة - خطوط المنهج في تبويبه لهكتابه - باب
السرقا - اختيارات أبي تمام ومحفوظه - تعليق الآمدى
عليها - ما أخذه أبو تمام عن غيره - ما ألف في سرقا أبي تمام
نقد الآمدى لها - تحديد الآمدى لمعنى السرقة - رأى طه أبرايم -
اهتمام الآمدى بسرقا أبي تمام - الرد على من اتهمه بالنصب -

صفحة

الموضوع

ما حقيقته من شروط المنهج العلمى فى السرقات - المآخذ التى تؤخذ
عليه - عبد القاهر والسرقة الشعرية - السرقة فى النقد الحديث -
رأى الدكتور مندور .

النقد التحليلى ومنهج الآمدى فيه - العوامل التى هيات لهذا
المنهج - عوامل النقد التحليلى وأدواته - الشقافة النظرية - الممارسة
المعملية - الذوق - تحليل الأحكام - الموازنة وقيمتها فى النقد -
التحليل - نماذج من تحليل الآمدى للشعر - مقاييس النقد عنده -
استفتاء الموروث والرجوع إلى القديم - حافظته ومحصوله الوفير
من الشعر - أثر هذا فى نقده - تفرقة بين الشعر والفاسفة - دفاعه
عن عمود الشعر - اللغة لا يقاس عليها وخطر هذا على النقد .

٤٢٩-٤١٩

الذوق الادبى ومناهج النقد

٤٢٦-٤٣١

١١ - أهم المراجع

٤٤٥-٤٢٧

١٢ - محتويات الكتاب

